

15

2024
I

L'ospite ingrato

קריית
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

USiena
PRESS

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro
Interdipartimentale di Ricerca
Franco Fortini

n. 15, I (2024)



Cover photo: courtesy © Vincenzo Cottinelli 1991

Published by

Firenze University Press – University of Florence, Italy

Via Cittadella, 7 – 50144 Florence – Italy

<https://oaj.fupress.net/index.php/oi>

Copyright © 2024 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

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

Direttore scientifico/Editor in chief

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Direttore responsabile

Massimo Raffaeli

Coordinamento/Editorial supervisors

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

Luca Baranelli (ricercatore indipendente)

Valeria Cavalloro (Università per Stranieri di Siena)

Francesco Diaco (Università di Ginevra)

Comitato di redazione/Editorial Board

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

Redattori/Copyeditors

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

Editor contenuti multimediali/Multimedia editor

Lorenzo Pallini

Comitato scientifico/Scientific Committee

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

Indice

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

1. Introduzione 9
Michele Sisto

Parte introduttiva, ricordi

2. Come Perel'man 13
Livia Cases
3. Un ritratto dal vivo 17
Anna Chiarloni

Saggi su materiali editi

4. Cesare Cases e Primo Levi 23
Alberto Cavaglione
5. La cioccolata e la noia. Cases e la letteratura italiana 31
Gabriele Fichera
6. Cesare Cases e la didattica della letteratura 47
Donatello Santarone
7. Cesare Cases e l'editoria. Un percorso tra pareri e polemiche 63
Marco Federici Solari
8. Cesare Cases: l'arte della recensione 77
Massimo Raffaelli

Saggi su materiali d'archivio

9. «Io ti abbandono, o Franco, il paradiso». Sul carteggio tra Cesare Cases e Franco Fortini 83
Salvatore Spampinato

10. Una rivoluzione simbolica nel campo letterario italiano. Il carteggio fra Cesare Cases e György Lukács (1953-1958) 111
Michele Sisto
11. «Gute Nachrichten für uns Hyperboräer». Le lettere di Hans Magnus Enzensberger a Cesare Cases (1962-1966) 137
Matilde Manara
12. Traducendo Brecht. Il carteggio tra Cesare Cases e Gabriele Mucchi (1985-1994) 151
Magda Martini

Appendice di testi

13. Prime impressioni dalla Ddr. In margine a una lettera di Cesare Cases 175
Tommaso Munari
14. Due scritti su Cases 183
Renato Solmi
15. Recensione al carteggio Cases-Timpanaro 187
Luigi Blasucci

scrittura/lettura/ascolto

16. Antonia Pozzi, *Morte de uma estação*: critica produttiva di alcune traduzioni in lingua portoghese 191
Ada Milani
17. La senilità e la cura: *Da mani mortali* (2012) di Biancamaria Frabotta 217
Sabrina Stroppa
18. L'ordine simbolico patriarcale in fiamme: *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza 233
Giulia Muraglia
19. Forme della paralisi, forme dell'impegno: una lettura stilistica della *Giornata d'uno scrutatore* di Italo Calvino 251
Margherita Martinengo
20. «Rinascere come uomo che guarda»: etica e fenomenologia nella poesia di Vittorio Sereni 271
Veronica Lombardi
21. «La società non esiste». Il Novecento di Francesco Pecoraro 297
Michela Davo
22. «Rimettere in moto la Storia». Edoardo Sanguineti e la “redenzione messianica” di Gian Pietro Lucini 317
Pietro Mezzabotta

23. Elementi di scatologia pasoliniana in <i>Petrolio/Vas</i> <i>Francesco Gallina</i>	335
24. Farsi del male con la lingua <i>Stefano Dal Bianco</i>	361
25. “Finding oneself” in another language: understanding translingualism and building tools for dealing with trauma in educational contexts <i>Andreina Sgaglione</i>	373
fortiniana	
26. Franco Fortini. La testimonianza attraverso la Cina <i>Ludovica Del Castillo</i>	399
27. «Qualcosa che non ho mai dimenticato»: Fortini lettore di Virgilio <i>Maria Teresa Gigliotti</i>	413

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

Introduzione

MICHELE SISTO

Questo numero dell'«Ospite ingrato» raccoglie gli atti del convegno *Cesare Cases: l'opera – l'archivio – l'eredità* che si è tenuto all'Università degli Studi di Siena il 27-28 ottobre 2022. Rinviato due volte a causa della pandemia di Covid-19, era stato originariamente organizzato nel centenario della nascita del germanista (1920-2020)¹ per inaugurare lo studio del fondo Cesare Cases, donato dalla figlia Livia alla Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena e attualmente custodito presso il Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini in “Storia della tradizione culturale del Novecento”.

Il fondo, che contiene carte relative agli anni 1920-1990, è ricchissimo: documenti d'identità e scolastici, carteggi con oltre 250 corrispondenti, appunti per le lezioni tenute all'università, dattiloscritti di volumi, saggi, recensioni e pareri di lettura, ma anche fotografie, onorificenze, e persino alcuni oggetti personali, come la pipa, di cui Cases era appassionato fumatore. Per dare un'idea della quantità e della qualità di questo materiale, per la prima volta inventariato e messo a disposizione degli studiosi, nei giorni del convegno è stata allestita un'esposizione presso la Palazzina di Fisica del Complesso universitario di Porta Romana.

Il convegno stesso è stato concepito con l'intento non solo di approfondire l'esplorazione della vasta e multiforme attività di Cases, già avviata da un precedente incontro torinese,² ma anche di invitare allo studio di questo nuovo materiale. Nell'insieme, si è voluto misurare quanto della lezione di Cases, del suo stile intellettuale e delle sue pratiche culturali sia

¹ Così anche il volume C. Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di R. Venuti e M. Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019.

² Si veda *Per Cesare Cases*. Atti della Giornata di studio, Torino, 24 novembre 2008, a cura di A. Chiarloni, L. Forte e U. Isselstein, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

ancora vivo oggi, e ci sia utile nell'interpretare e affrontare le questioni del nostro tempo.

I saggi qui raccolti si dividono idealmente in quattro sezioni. La prima è dedicata ai ricordi personali: quello della figlia Livia e quello di Anna Chiarloni, che per anni ha collaborato con lui nell'insegnamento della letteratura tedesca dell'Università di Torino. La seconda esplora, con i contributi di Alberto Cavaglion (che in una certa misura è anch'esso un ricordo), Gabriele Fichera, Donatello Santarone, Marco Federici Solari e Massimo Raffaelli, la sua attività rispettivamente di critico della letteratura italiana contemporanea (Primo Levi, Calvino, Gadda, Morante), di insegnante, di consulente editoriale e di recensore.

La terza, con i contributi di Salvatore Spampinato, Matilde Manara, Magda Martini e di chi scrive, prende in esame, a mo' di campione, quattro dei carteggi conservati nel fondo Cases: quelli con Franco Fortini, György Lukács, Hans Magnus Enzensberger e Gabriele Mucchi. L'ultima sezione raccoglie infine alcuni documenti a riscontro di quelli conservati nel fondo Cases: una sua lettera a Renato Solmi, puntualmente introdotta e annotata da Tommaso Munari, due scritti dello stesso Solmi dedicati a Cases poco dopo la sua scomparsa, e la bella recensione di Luigi Blasucci al carteggio Cases-Timpanaro, curato nel 2005 da Luca Baranelli.³

Se nel complesso questi contributi comincino a delineare un'immagine nuova di Cases, e magari a ricollocare l'autoproclamato «testimone secondario» in una posizione più centrale di quanto non gli sia riconosciuto nella storia della cultura del Novecento, lo diranno i lettori. L'auspicio è che altri studiosi siano invogliati a convenire a Siena a studiarne le carte. E la promessa che altre iniziative presto seguiranno, allo scopo di esplorarne e valorizzarne l'eredità.

Il convegno, la mostra e la pubblicazione di questi contributi sono stati resi possibili da Livia Cases, che ha generosamente messo a disposizione della comunità scientifica le carte di suo padre; Luca Baranelli, che se ne è a lungo preso cura; Elisabetta Nencini, che le ha riordinate e inventariate; il direttore del Centro Fortini Niccolò Scaffai e gli altri membri del comitato scientifico del convegno Eleonora Bassi, Luca Lenzini e Roberto Venuti, che hanno dato impulso a tutte queste attività; il direttore del DFCLAM di Siena Pierluigi Pellini, che ha assicurato loro il necessario sostegno istituzionale e finanziario; le componenti della segreteria organizzativa, Giulia Bassi e Francesca Pietrini, che insieme a Emmanuela

³ La recensione di Blasucci può utilmente esser riletta accanto a quella di Piergiorgio Bellocchio, pubblicata sul blog dell'«Ospite ingrato» il 24 luglio 2008: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/cesare-cases-sebastiano-timpanaro-un-lapsus-di-marx-carteggio-1956-1990/> (ultimo accesso: 24/4/2024).

Carbé ne hanno garantito la riuscita; tutti i relatori, che hanno accettato con entusiasmo di studiare, discutere e scrivere di Cases; Valeria Cavallo, che ha curato l'impaginazione dei testi. A tutti loro va un sentito ringraziamento.

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

Parte introduttiva, ricordi

Come Perel'man

LIVIA CASES

Buongiorno a tutti, sono davvero lieta di essere qui e di vedervi così numerosi e sono molto grata al centro Fortini per aver organizzato questo convegno, che in origine doveva essere fatto nel 2020, per il centenario della nascita di mio padre.

Poi è venuto il Covid, e ci troviamo qui adesso con due anni di ritardo.

Per quanto mio padre fosse più apocalittico che integrato, certamente non avrebbe immaginato che sarebbe arrivata una pandemia paragonabile alla Spagnola a cui era sopravvissuta sua madre e che sua figlia avrebbe avuto con ogni probabilità il dubbio privilegio di essere presente alla fine del mondo, o a causa del riscaldamento globale, a cui allora non si pensava, o della bomba atomica, la cui paura invece ha caratterizzato tutto il dopoguerra.

So che molti dei presenti non hanno avuto la fortuna di conoscere mio padre. Per quelli che non l'hanno conosciuto, immaginatevi il tipico intellettuale con la testa tra le nuvole. Se lasciato a sé stesso sarebbe diventato come Perel'man, quel matematico russo che qualche anno fa rifiutò un importante premio e che vive con la mamma e veste come un barbone.

Mio padre era altrettanto disinteressato ai soldi e alle convenzioni sociali, ma, grazie alla famiglia, almeno usciva vestito decentemente. Però ad esempio, siccome dopo pranzo lo prendeva una sonnolenza irresistibile, che gli causava gran sofferenza quando gli toccava fare lezione alle due del pomeriggio, aveva l'imbarazzante abitudine di addormentarsi sulla sedia ai pranzi ufficiali, come quelli di congressi e premiazioni. E questo nonostante bevesse caffè. Io purtroppo ho ereditato questa caratteristica, e in più non bevo caffè, quindi prego i relatori di non offendersi troppo se dovessi addormentarmi durante le sessioni di primo pomeriggio.

L'assoluta indifferenza per le convenzioni sociali significava anche che mio padre stimava le persone per la loro intelligenza e non per la posizio-

ne sociale, per cui trattava tutti con eguale rispetto e dimostrava sempre modestia, il che gli guadagnava l'ammirazione di portinai, idraulici, artigiani vari, oppure dei contadini vicini di casa in campagna.

In compagnia, basta che non fossero le due del pomeriggio, era spiritoso e brillante, e spesso anche sarcastico, come viene fuori anche dai suoi scritti, e come per scritto anche a voce gli piaceva esporre le cose in modo chiaro e conciso, usando un linguaggio molto comprensibile.

Aveva una cultura vastissima ed enciclopedica, che non comprendeva solo le materie umanistiche, ma aveva solide basi scientifiche e razionalistiche.

Per esempio una volta da ragazzina ero caduta vittima di una truffa a schema piramidale, e per spiegarmi la crescita esponenziale mio padre mi raccontò l'aneddoto dell'inventore degli scacchi, un bramino indiano che in cambio della sua invenzione si fece promettere dal Re la quantità di riso ottenuta sull'ultima casella della scacchiera se si mette un chicco sulla prima casella, due sulla seconda, e così via raddoppiando fino alla fine. Ovviamente la quantità di riso da mettere sull'ultima casella era ben superiore alla produzione annuale del regno.

Da allora non sono più cascata in truffe del genere e anzi, ho impedito ad altri di cascarci raccontando lo stesso aneddoto. Comunque questo è solo un esempio di come mio padre mi abbia trasmesso il metodo scientifico.

Inoltre non disdegnava i lavori manuali, per quanto se ne occupasse di rado, e ho ereditato da lui un trapano elettrico e cassetta degli attrezzi.

Oltre a parlare varie lingue moderne, mio padre aveva un'ampia formazione classica e leggeva correntemente il latino e il greco. Anzi, in latino sapeva anche scrivere, come dimostra una famosa lettera indirizzata a Timpanaro nel 1956, quando mio padre era a Lipsia come lettore di italiano, e che scrisse in latino per aggirare la censura, cosa che poi funzionò, infatti la lettera arrivò ed è inclusa nel carteggio con Timpanaro.

In quell'anno mio padre ebbe l'occasione di toccare con mano come era veramente il socialismo reale, e cominciò ad allontanarsi dalle posizioni del partito comunista. A casa raccontava di non essere più tornato in Germania Est dopo le vacanze di Pasqua, seguendo il consiglio di amici che gli avevano spiegato come la sua abitudine di dire quello che pensava l'avesse messo nei guai. Gli dissero: «Parti, non tornare», e lui non tornò più. Diceva di non aver poi più rinnovato la tessera del partito comunista. In realtà tra le foto di famiglia ho ritrovato le sue tessere del PCI del 1956, '57 e '58, quindi i conti non tornano. D'altra parte era anche un po' tipica di mio padre questa inerzia: era una persona mite e compiacente, che cercava di evitare i conflitti aperti, quindi si può immaginare che ci abbia messo molto tempo a capire che le posizioni del PCI non sarebbero cambiate, e che poi abbia scelto di uscirne senza gesti plateali.

Era un vero privilegio averlo come padre: durante la mia infanzia e adolescenza passavamo ore e ore a tavola a parlare del più e del meno, poteva farmi lezioni di filosofia antica come di letteratura romantica, o mi parlava di positivismo e neopositivismo, ecc. Ogni volta che avevo qualche curiosità rispondeva alle mie domande, oppure mi indirizzava a uno dei libri della sua vasta biblioteca. Per cui in casa sono stata un po' vizziata, infatti quando mi serviva un libro bastava chiedere, e mi faceva vedere dov'era sullo scaffale, a volte chiedendomi anche quale edizione preferissi.

Purtroppo tutta questa biblioteca, a cui non sono ancora riuscita a trovare degna collocazione, si trova ancora in un deposito vicino a Torino, dove l'ho trasferita dopo la morte di mia madre, dopo averne tolto le dieci scatole di manoscritti e corrispondenza che portai allora a Siena da Luca Baranelli, caro vecchio amico di mio padre, il quale ha poi organizzato la donazione al centro Fortini, grazie alla quale ci troviamo qui ora.

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

Parte introduttiva, ricordi

Un ritratto dal vivo

ANNA CHIARLONI

Vorrei innanzitutto ringraziare il Centro Fortini e Michele Sisto per questa giornata così ricca di contributi in onore di Cesare Cases, anche perché questo evento rinsalda la confortante sensazione che l'insegnamento dei grandi maestri non si spegne ma anzi rivive nelle generazioni successive con la forza di un diverso sguardo, di una nuova testimonianza.

Ora, considerata l'ampia articolazione del programma, avendo io avuto il privilegio di lavorare accanto a Cases fin dal suo arrivo a Torino, prima all'Università e poi all'«Indice dei libri del mese», ho pensato di offrirvi un suo ritratto a distanza ravvicinata, per così dire al di là dei riflettori, negli anni che vanno dal 1969 in avanti, fino al suo trasferimento a Firenze.

Quando nel 1969, in pieno autunno caldo, si seppe che Cases sarebbe venuto a Torino, il Movimento Studentesco entrò in fibrillazione. “Ti rendi conto, è il prof. dei «quaderni piacentini», quello di Lukács – e viene a Magistero, nella ‘Facoltà rossa!’” – così si ventilava nelle aule di Palazzo Nuovo. E siccome a Magistero io c'ero, anche se come altri precari con un semplice ciclo didattico, negli Uffici ci chiamavano infatti “ciclisti”, subito venni individuata dai vertici politici del Movimento come possibile emissaria di un invito a Cases a intervenire al coordinamento del Movimento Studentesco. Mi rifiutai alla missione per manifesta incompetenza. Laureata con una tesi su Georg Trakl, reduce da un anno negli Stati Uniti con due bimbi al collo, tenevo sì uno dei gruppi di studio lanciati dalla “Facoltà rossa” presieduta da Guido Quazza (sugli Ebrei in Piemonte dopo il 1922) ma del Sessantotto torinese sapevo ben poco.

Per mia fortuna, Quazza mi suggerì di cercare Cases fuori campo, fu così che mi presentai una sera – tailleurino blu e sciarpetta di seta bianca – al borghesissimo Circolo della Stampa, dove era prevista una conferenza del Maestro per un incuriosito pubblico torinese.

Lo vedo ancora osservarmi con uno sguardo sorpreso e divertito dall'alto di un trespolo del bar annesso, in mano un calice di rosso. Per poi convocarmi in Istituto per la mattina seguente, terzo piano, studio 15.

E da quel giorno la germanistica torinese prese un nuovo corso.

Alla didattica Cases ha sempre dedicato molte energie. Non condivideva lo scetticismo di Fortini che negli anni Sessanta riteneva ormai inevitabile, anche per gli intellettuali attivi all'interno delle istituzioni pubbliche, una sorta di arruolamento come "tecnici", impossibilitati pertanto a determinarne – di quelle istituzioni – prospettive autenticamente formative. Certo, si trattava di sbattagliare contro la riduzione dei rapporti umani a epifenomeni dei rapporti di produzione: «La nostra esistenza sta diventando un facsimile», notava Cases, e lanciava strali sarcastici dall'interno del "fortilizio" universitario, mettendo in scena – come sappiamo – quel gatto in cattedra che (già in un racconto del 1964) spadroneggia miagolando in una neonata "Facoltà di Fumettologia, Pubblicità cosmetica e Scienza del petting".

In termini meno surreali lo sentii tuonare in un consiglio di laurea: «Finiranno per chiederci di insegnare le lingue straniere non leggendo i classici ma sui cataloghi dei calzaturifici!».

Contro tale deriva degli studi umanistici serviva soprattutto un solido architrave didattico. Ed ecco qui il Cases costruttore. Il curriculum viene riformato: lo studente di tedesco è accolto al primo anno con un "listone" ciclostilato di 64 titoli da leggere nel corso dei 4 anni. Oltre al "Mittner" – s'intende. Con verifiche sia orali che scritte.

Un percorso che si rivela fruttuoso – esemplare il "caso Tortone", di cui ancora oggi andiamo fiere (uso il femminile, visto che attorno a Cases eravamo tutte donne!). Figlio di contadini della Val d'Aosta, Gerolamo Tortone è seguito passo dopo passo da Cases in persona, fino a diventare un capace insegnante di Tedesco – nonché autore oggi di un romanzo autobiografico in cui si rievocano le lunghe ore passate con il Prof. a correggere i suoi elaborati.

Ricordo a latere – consentitemi una sorta di a parte – che altrettanta attenzione Cases dedicava alla traduzione della *Fornace* di Bernhard (1984) che, pagina dopo pagina, veniva a sottoporli in Istituto una radiosissima Magda Olivetti, ovvero la «Prinzessin von Sturm und Praxis», come la chiamava l'einaudiano Malcom Skey, colei che accenderà gli ultimi anni fiorentini di Cesare.

Magistero era in quegli anni una sorta di laboratorio politico, tirava un'aria frizzante, si viveva con le 150 ore il tentativo di saldare il legame tra studenti e operai, e Cases partecipava *toto corde* a quell'effervescenza pedagogica mirata a rimescolare le carte sociali.

Aggiungo che Cesare – bisogna dirlo – aveva una straordinaria generosità verso gli studenti meno capaci – non pochi tra gli studenti di

Lingue venivano dalle valli intorno – severo era semmai con i più dotati, come gli scafati studenti di filosofia che frequentavano i suoi corsi. E soprattutto gli piaceva insegnare.

Lo dice lui stesso in una lettera a Timpanaro:

L'unico ambito in cui non mi sento né nichilista né evasivo è proprio quello universitario, ciò che può sembrare strano con tutto quel che si dice dell'università. Eppure è solo qui che il sopravvivere mi sembra abbastanza sensato. La realtà è che a me [...] l'università di massa si confà molto di più di quella di élite [...]. Le strutture sono quelle che sono, la sprovvedutezza degli studenti assai grave, tuttavia oggi molti, se non proprio tutti, si trasformano completamente nel giro dei quattro anni. (24 dicembre 1978)

Certo, la *trasformazione* era dovuta in gran parte ai suoi corsi monografici. Cases utilizzava la letteratura e l'analisi delle forme come strumento di interpretazione della società e delle sue dinamiche, trasmettendo così un'idea problematica, e quindi formativa, di comunità. Cases, come del resto Timpanaro, era portatore di un'idea di totalità che tendeva a mettere in relazione gli accadimenti, ad allargare lo sguardo sul mondo.

Sintomatica in questo senso è la sua riflessione sul *Mito asburgico* di Magris. In una lettera a Lukács si legge infatti:

Magris begeht m. E. den Fehler, dass er seinen Gegenstand isoliert betrachtet, ohne die deutsche Entwicklung als Rückseite der Medaille in Betracht zu ziehen. So ist für ihn der Habsburgermythos zu jener Zeit ohne weiteres konservativ oder reaktionär [...]. Ich glaube, die Sache sollte von einer anderen Seite aus angepackt werden, d. h. eben in Zusammenhang mit der deutschen Entwicklung. (3 agosto 1964)

Secondo me Magris fa l'errore di osservare il suo oggetto isolatamente, senza considerare il rovescio della medaglia, ossia l'evoluzione tedesca. Sicché per lui il mito asburgico è sempre e comunque reazionario o conservatore [...]. Io credo che la cosa dovrebbe essere affrontata da un altro lato, ossia appunto nel contesto dello sviluppo tedesco. (trad. mia)

In Zusammenhang: leggere i classici nel loro contesto, era questo il metodo che consentiva agli studenti una formazione aperta sulle altre discipline, anticipando a suo modo quel percorso di Comparatistica avviato poi negli anni Novanta dalla Facoltà di Lettere.

A guardarmi indietro mi viene spontaneo assimilare questo stesso impianto all'esperienza dell'«Indice», la rivista fondata nel 1985 da Gian Giacomo Migone assieme ad altri amici. Sosteneva infatti Cases, che fu a lungo direttore della rivista, la necessità di «incrociare le armi», ossia di cimentarsi nelle recensioni con i generi più diversi, allargando il campo a

un'idea di mondo senza confini. Le sue *Istruzioni per il recensore* e l'ampio ventaglio dei suoi interventi testimoniano il taglio cosmopolita dell'«Indice», una costante da cui nacque la pubblicazione di «Liber», in assoluto il primo supplemento europeo, e l'intensa collaborazione con Pierre Bourdieu.

Stiamo ormai parlando degli anni Ottanta, rapidamente cambiano gli attori della scena culturale, i «quaderni piacentini» chiudono nel 1984, Piergiorgio Bellocchio fonda «Diario» – è l'ora di dire Io. Il femminismo dilaga in ogni dove. Cases: «È l'unico movimento significativo degli ultimi trent'anni». All'Università *A Room of One's Own* diventa il libro bandiera delle «150 Ore Donna», la ricerca identitaria occupa i seminari, indaga i rapporti familiari.

Lo stesso Cases cura una raccolta di saggi intitolata *Ricerche d'identità*. Il suo contributo: *L'adulterio di Effi Briest*.

È anche il tempo, questo, in cui Cesare trasloca in un alloggio da single in via Saluzzo, nel quartiere di San Salvario, l'animato suq al centro di Torino.

Vengo alla cesura del secondo Novecento – la caduta del Muro. Cesare è ospite del Wissenschaftskolleg. Ha aderito da poco all'appello del «manifesto» contro la svolta di Occhetto – e da Berlino scrive:

I fatti tedeschi mi hanno lasciato molto perplesso, per non dire depresso. Certo, il primo momento è quello della liberazione, *Fidelio* atto 2°. In fondo costoro non si meritavano niente e il popolo in piazza è sempre un bello spettacolo [...]. Ma lo sconquasso è accaduto troppo tardi, nell'euforia generale la gente si dimentica che qui esiste il capitalismo (anzi da noi se n'era già dimenticata prima, da un bel po'). Gli amici attraversano vari stadi di ottimismo, gli ex-sessantottini sostengono che il PC era l'unico ostacolo al comunismo, io invece me la vedo brutta e mi sembra che abbia ragione Hermann Gremliza [il fondatore di «Konkret», rivista della sinistra radicale occidentale] quando dice che i moderati sono destinati a essere travolti dal processo in corso e che verrà fuori il peggio... (a Susanna Böhme-Kuby, 15.12.1989).

La lettera è del dicembre 1989. Profetica, se si pensa al destino di Gorbacëv. (e ahimé, anche all'Italia di oggi!). «La ferita sanguina ancora» – dirò con Enzensberger («Die Wunde blutet noch»), citando dalla poesia inviata dal poeta in occasione della splendida ultima lezione di Cases del 1990.

Lo scetticismo di Cesare verrà poi alimentato dalle notizie dei primi rigurgiti di antisemitismo in Polonia: «Quello è un pentolone ribollente, alzi il coperchio del comunismo e viene fuori il peggio!».

Intellettuale ebreo laico, profondamente integrato nella società italiana, proveniente da una famiglia di tradizione antisionista, Cesare non si

identifica con l'oscillante figura della diaspora, assiste anzi con malinconico stupore a quel riaccendersi di un'appartenenza separata che, con la crisi delle ideologie, si andava registrando negli ebrei di seconda generazione, un processo peraltro ben percepibile anche in Germania, in particolare nell'ambiente dell'Akademie der Wissenschaften.

Ricordo la sua reazione tra spaesamento e illuministico distacco la sera della presentazione alla libreria Campus del saggio di Stefano Levi Della Torre, *Essere fuori luogo. Il dilemma ebraico tra diaspora e ritorno*. C'era con noi anche Rossana Rossanda e Cesare all'uscita sbotta: «Proprio non mi ritrovo, si attaccano alla Torah 'sti giovani – ma come si fa...?».

Anni dopo tuttavia, con Magda nel cavo della mano, commentando il *Canto del popolo ebraico* di Katzenelson – mi dirà: «Finirò anch'io come Hans Mayer per recitare prima di morire i versi del Kaddish...!».

Frammenti estemporanei, certo, ma che ci dicono il suo complesso rapporto con l'ebraismo. E come poteva essere diversamente: «Il trauma può essere dimenticato ma le persecuzioni restano nel subconscio, si legge in *Che cosa fai in giro*.

La memoria del passato prorompeva in Cesare talvolta con un guizzo folgorante di adrenalina: riunione all'«Indice», si discute se segnalare una bibliografia tedesca sul genocidio. E Cases: «Eccoli, prima ci sterminano e poi ci bibliografano!».

Più struggente nella sua tragica ironia è un'altra battuta – o meglio una sorta di domanda a partita doppia. Siamo negli ultimi anni torinesi in via Saluzzo, sotto casa sua, e Cesare nota la striscia gialla dipinta di fresco che segnala un divieto di parcheggio: «Ma guarda, mica sarà vietato l'accesso agli ebrei...?».

C'è poi un legame con la scrittura. Quando nel 2001 andai a trovarlo a Baigno, sull'Appennino bolognese, per un'intervista destinata alla riedizione dei *Saggi e note di letteratura tedesca*, Cesare con quel suo piglio da gran narratore quale era prese a ripercorrere la sua esistenza – dalla prima conventicola intellettuale degli anni '50 – lui, prof. di liceo, Timpanaro, altri due giovani poi suicidi... – i rapporti con Lukács e la successiva presa di distanza, la crisi dell'intellettuale del PC, dal marxismo alla cibernetica... Ma quando gli chiesi di scrivere la sua biografia per noi, per quelli che queste vicende non le avevano vissute, lui replicò che non sapeva come lavorare senza il filo rosso dell'ebraismo – e dell'antisemitismo – che aveva sostenuto la sua scrittura negli anni precedenti.

D'altra parte rifuggiva, Cases, quel “tedio borgese” che sentiva aleggiare nelle famiglie ebraiche. La sua tesi sulla morte di Primo Levi? «Si è suicidato – osservava – perché stanco di quella sua esistenza domestica, imbottigliato in quella casa di sempre, con la suocera e la madre malata».

Non a caso rifiutò sempre, anche quando avrebbe avuto bisogno di assistenza, l'ipotesi di trasferirsi a Milano da Bruna, la sua sorella minore. «Passare la sera a sentire le storie dei Sacerdote, dei Fiorentino...? No, per carità! Per me sarebbe la fine!».

Gli ultimi anni non furono facili. Preso nelle spirali di passioni contrapposte, l'affetto di Magda da una parte e la pressione familiare dall'altra, Cesare dovette battersi per seguire il cuore e trasferirsi a Firenze. Qui però sono opportuni degli omissis.

Torno dunque al grande accademico, allo studioso in azione fino all'ultimo: penso a quel gremito seminario sul *Faust* (1994), nella grande aula del consiglio di Firenze. E ancora: gli sferzanti interventi sul «Corriere», la rievocazione dell'amico Fortini sulla «Repubblica», la applauditissima lectio – sul libro giallo! – per il conferimento della laurea honoris causa all'Università di Bari.

Ma mi ero ripromessa di tenermi al di là dei riflettori. Vorrei dunque chiudere rievocando l'ultimo incontro.

Firenze. Estate del 2004. Salgo verso la casa di Magda lungo le antiche mura di via San Leonardo. Cesare mi aspetta in giardino, è una giornata luminosa e io mi perdo nell'incanto della vista sul Forte Belvedere. «Sì, è molto bello – sorride Cesare – eppure certe volte sento la nostalgia di San Salvario, dell'edicola coi giornali, di quelle donne africane con quel loro passo regale...».

Ecco, voglio ricordarlo così, Cesare, capace di dire la vita, lo sguardo aperto sul mondo.

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

Saggi su materiali editi

Cesare Cases e Primo Levi

ALBERTO CAVAGLION

Università di Firenze

alberto.cavaglioni@unifi.it

Abstract. From the first review (1947) to the writings published after the death of Primo Levi (1987) Cesare Cases followed the entire narrative journey of the author of *If This Is a Man*, with a constancy and sensitivity that have no equal and surprise in a critic known for his severity, often harsh even towards friends. The report examines everything that Cases wrote about Levi over the course of about half a century, trying to identify the salient points of what today appears to be a long defensive harangue against his detractors and against an academic world that took a long time to realize the greatness of Primo Levi.

Keywords: Primo Levi, antisemitism in Italy, jews in italian literature, jews and fascism, italian contemporary literature.

Riassunto. Dalla prima recensione (1947) agli scritti pubblicati dopo la morte di Primo Levi (1987) e raccolti in *Patrie Lettere* Cesare Cases ha seguito l'intero percorso narrativo dell'autore di *Se questo è un uomo*, con una costanza e una sensibilità che non hanno eguali e sorprendono in un critico noto per la sua severità, non di rado arcigno anche con gli amici. La relazione prende in esame tutto ciò che su Levi Cases ha scritto nell'arco di circa mezzo secolo cercando di individuare i punti salienti di quella che oggi appare una lunga arringa difensiva contro i detrattori e contro un mondo accademico che ha impiegato molto tempo prima di accorgersi della grandezza di Primo Levi.

Parole chiave: Primo Levi, antisemitismo in Italia, ebrei e letteratura italiana, ebrei e fascismo, letteratura italiana contemporanea.

Nell'ultima parte della sua vita, in più di una circostanza, Cases ha confessato di essere divenuto simpatico a se stesso dopo aver deposto i «coturni ideologici».¹ Amava i riferimenti alla classicità. Classicismi e aulicismi affiorano ovunque. L'apologia del Liceo Classico ritorna anche per spiegare lo stile e gli orientamenti culturali di Primo Levi: vale per l'autore di *Se questo è un uomo*, ma anche per Cases, "testimone primario" (non secondario) della complicata vicenda editoriale dei libri di Levi.²

Si potrebbe fare un elenco dei "quivi" e degli "appo", dei Vatinio e dei Batillo. Quando voleva prendere sul serio qualcosa o qualcuno, Gadda e la sua smania divisoria («Gallia omnis divisa est in partes tres») o Franco Fortini l'Uticense, la fantasia volava alle prische virtù degli antichi romani. Né di fronte alle debolezze interpretative di un lettore inesperto, quale ero quando lo conobbi nella seconda metà degli anni Ottanta, poteva mancare il bonario biasimo al giovane pretore che non si cura *de minimis*.

Cases mi attribuiva una acribia filologica immeritata, in verità cercava di mettermi in guardia di fronte al rischio di perdere di vista le questioni di fondo: «Certo non t'invidio», mi scriveva il 30 marzo 1993: «Riceviamo 10 libri sugli ebrei al giorno e tu dovresti recensirli tutti». Fu grazie a lui se in quei mesi l'editore Loescher mi affidò la cura di un'introduzione a *Se questo è un uomo* per la collana «Il passo del cavallo» di Lidia De Federicis e Remo Ceserani. Iniziò di lì una consuetudine, dolce oggi da ripercorrere, di conversazioni nella sede dell'«Indice» o sul tram 18 che prendevamo insieme per tornare a casa: scambi di libri, amabili conversazioni e confidenze autobiografiche, che avevano spesso Levi al centro, ma non soltanto.

Mi comunicava la sua rabbia per il lungo silenzio che avvolse Levi in vita. In una lettera senza data del 1993 o 1994 leggo:

Io ce l'ho su a morte con Asor Rosa, che al mio tentativo di interessarlo per il premio Strega (alla *Tregua*) rispose testualmente: «Che vuoi che ti dica? Io lo trovo un libro perfettamente inutile». Era l'epoca in cui lui giudicava i libri in base alla loro utilità per la classe operaia. Ora con il suo articolo su «Repubblica» è diventato il corifeo della fama di Primo... Quindi questa "conversione" americana mi convinse e mi convince poco.

La fedeltà alla classicità era pari all'attenzione per la letteratura dell'infanzia, tedesca ma non solo, terreno in cui rimangono indimenticabili i richiami da vero competente alla mitologia, per spiegare l'innocenza

¹ C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di L. Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, p. 126.

² C. Cases, *Lordine delle cose e l'ordine delle parole*, in «L'indice», 10, 1987, pp. 25-31, poi in P. Levi, *Opere*, Torino, Einaudi, 1987, vol. I, pp. IX-XXXII, in particolare si veda il primo paragrafo, «Quivi».

di Arturo a Procida, gustare la storia di Hänsel e Gretel rievocando un distributore automatico di cioccolato visto con i propri occhi nella casa di Franca Norsa-Valeri («per dolcificare con la tecnica elvetica il tedio borghese») o il ricordo di un compagno di ginnasio, Giorgio Pardo, un ebreo «dai grossi occhi rassegnati che gli uscivano dalle orbite come al *Bilbolbul* del Corriere dei Piccoli, poco intelligente ma buono come il pane». ³ Tutto questo era tenuto insieme dall'affetto di un padre amorevole, un giorno intenerito fino quasi alle lacrime scoprendo la voce argentina di mia figlia treenne parlare nella segreteria telefonica.

Questa condizione mediana, sospesa sempre fra alto e basso, fra capacità di indignazione e uso parodistico, ma infantile, della latinità, tra colera e passatempo per i giochi linguistici, caratterizza la fase non-ideologica dell'ultimo Cases, di cui sono stato testimone.

Senza coturni mi ha guidato e continua a guidarmi nelle mie indagini sulla ricezione di Levi nella cultura del secondo Novecento. Tale esperienza ha avuto come punto di approdo la premessa a *Il testimone secondario* (1985), dove, con garbato *understatement*, ci spiega che se il disorientamento post-ideologico non produsse in lui derive malinconiche, o brusche apostasie, fu merito di pochi, stabili punti di riferimento. E per spiegarsi meglio faceva ricorso a quel gioco enigmistico di base, che consiste nel «fare uscire un'immagine di uomo o d'animale, certo alquanto angolosa, tirando linee tra pochi punti già dati sulla carta». ⁴ Il Levi che ho cercato di ricostruire, a partire dal mio incontro con Cases, è venuto fuori da alcuni punti certi fissati sulla carta nei saggi su Levi che partono dalla prima recensione all'edizione antonicelliana di *Se questo è un uomo*. Il gioco dei punti si chiude con il ritorno della matita alla tappa iniziale con la recensione dei *Sommersi e i salvati* poi raccolta nell'edizione 1987 di *Patrie lettere*. Angoloso era il percorso e il tratto suo caratteriale, ma pazienza. «Storia evenemenziale, ma pazienza», il suo intercalare prediletto, ma che gioia scorgere quelle linee rette, tracciate con mano sicuro, che conforto per uno studente inebetito dalle sinuosità sfuggenti di finti più che cattivi maestri.

Devo tuttavia ammettere – e sono grato agli organizzatori di questo convegno per l'opportunità che mi è data – che se quelle linee diritte seppur angolose hanno indirizzato e continuano a indirizzare il mio viaggio nell'opera di Levi, poco prima che Cases ci lasciasse, il nostro legame di amicizia ebbe un improvviso, antipatico ghirigoro, dovuto a una cattiva comunicazione tra noi, che causò una polemica, amichevole, ma dura nei

³ C. Cases, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 15 (per Franca Valeri Norsa) e 16 (per Giorgio Pardo).

⁴ C. Cases, *Premessa*, in Id., *Il testimone secondario* cit., p. XII.

contenuti quale risulta dagli atti di uno dei primi convegni su Levi organizzati dopo la morte dello scrittore.⁵

Non era il primo convegno in assoluto: ve ne era stato uno a Princeton, al quale Cases aveva partecipato insieme a Giulio Einaudi. Di questo convegno nulla sapevo. Sapró mesi dopo, da una lettera che mi scrisse lo stesso Cases per chiudere la nostra polemica: in quel convegno era sorto un battibecco tra lui e Einaudi. Cases aveva rimproverato l'editore di avere nel 1947 anteposto Antelme a Levi, per giunta servendosi di una traduzione (pessima secondo lui) di Ginetta Vittorini, figura femminile che detestava (imperscrutabili per me le ragioni, forse anche poco importanti).

All'oscuro dei retroscena einaudiani, e della antica ruggine, dopo il convegno di Princeton proprio io fui incaricato di curare una nuova edizione di Antelme. Nell'introduzione cercai di mettere in luce i meriti di questo libro che non sono pochi né insignificanti: avevo letto e studiato da poco Georges Perec e mi aveva colpito quanto *La specie umana* fosse stata importante per la costruzione e la stesura del "souvenir d'enfance". La mia introduzione, oggi, appare enfatica, sopra le righe: mi capita di rileggerla con fatica e non posso dare torto, troppo tardi purtroppo, a Cases, che da me esigeva più sostanza e meno convenevoli. Delle lacerazioni in casa Einaudi (la moglie di Vittorini, il no di Pavese e della Ginzburg e così via), per indagare il caso-Levi, mi sono curato sempre assai poco e credo che anche Cases ci credesse poco; allora mi dispiacque vedere il mio maestro invischiato in vecchie e per me fatue questioni.

Ci chiarimmo con uno scambio di lettere. Il 2 maggio 1998 mi scriveva: «Ti rispondo privatamente perché le cose lunghe diventano serpi [...]. So di essere un vecchio bizzoso e non capisco perché non ne abbia diritto, a meno che tu non sia come mia figlia che non capisce perché faccia tanti sbagli scrivendo con il computer e mi rifiuti di entrare in internet». Sempre in quella lettera mi spiegava quello che non avevo capito, interpretando male una sua frase («Primo ha capito tutto, Antelme niente»). Riconosceva di «aver fallato considerando[m]i almeno in un primo tempo un cieco strumento di occhiuta rapina» e rendeva esplicita la sua diffidenza per il libro francese:

Levi aveva capito che il campo era l'industria della morte, che avrebbe potuto essere esercitata anche altrove e in altri modi, mentre Antelme

⁵ *Primo Levi testimone e scrittore di storia*. Atti del convegno di Saint-Vincent del 15-16 ottobre 1997, a cura di P. Momigliano Levi e R. Gorris, Firenze, Giuntina, 1999, pp. 97-110. Per una più esaustiva ricostruzione del contesto storico-culturale entro cui collocare la sfortuna di Levi nell'Italia del secondo dopoguerra, mi permetto di rinviare ai saggi contenuti nella seconda parte del mio volume: *La misura dell'inatteso. Ebraismo e cultura italiana 1822-1988*, Roma, Viella, 2023.

rimaneva negli schemi della domanda: perché i tedeschi sono così cattivi? La risposta può essere soltanto: perché non hanno avuto la *civilisation* (ed è vero in un certo senso, ma anche loro si sono accorti che non basta e che senza i collaborazionisti i tedeschi non avrebbero potuto fare quello che hanno fatto in Francia.

Pensando che Giulio Einaudi avesse deciso di ristampare Antelme «per punirlo» delle sue «intemperanze di Princeton», Cases se l'era presa con me («avevo dei buoni motivi per farlo anche se non era vero») e ancora provo sentimenti di colpa pensando allo sguardo fulminante che mi riservò quando iniziai a parlare a quel convegno. Nella lettera amabilmente poneva fine alla querelle, con immancabile latinismo: «Se non otterrò giustizia appo te, mi rivolgerò a Elisa, spesso saltando una generazione la si ottiene».

Insieme al padre nobile Lukács, l'ebraismo diventava in quegli anni un punto d'incrocio nelle nostre conversazioni. L'ebraismo è *uno* dei punti dati sulla carta che contribuiscono a completare un autoritratto non immediatamente decifrabile, perché dipinto a frammenti, nella forma dell'introduzione o della recensione, non del libro. Se non includessimo Levi, così come se escludessimo Lukács, la matita non avrebbe modo di ritornare al punto di partenza e ne verrebbe fuori un autoritratto sghembo. Sbaglieremmo in altro modo se a quel solo punto attribuiamo un primato che non può esistere. L'ebraismo non basta per giustificare né la varietà degli interessi, né la proverbiale spigolosità del fuorigiughe della critica, le sue bizze, lo spirito caustico, ha scritto Magris, «beffardo talora oltre la giusta misura».⁶

Cases amava farsi beffe della *poikilia*, con ogni mezzo cercò di contrastare l'«osteria del pluralismo».⁷ L'ebraismo non è mai il distintivo o tanto meno il vessillo di una minoranza orgogliosa di essere tale, ma la componente di una totalità per la quale si deve provare nostalgia, anche a costo di creare dispiacere a qualcuno. Penso per esempio alla sua rilettura del libro *I diversi* di Hans Mayer, che oggi fa gridare allo scandalo, per la conseguente, palese sua incapacità di comprendere il dramma dell'omosessualità, che nella sua visione delle cose non usciva da schemi logici arcaici, finendo con il sovrapporsi al divieto biblico: «Se i diversi vogliono semplicemente essere come gli altri», scrive recensendo Brett Shapiro, «non viene voglia di emanciparli. La rivendicazione dei diversi postula una trasformazione di tutti nel segno di una possibile conciliazione di particolare

⁶ C. Magris, *Un lume in fondo al tunnel*, in «L'Indice», fascicolo monografico *Cesare Cases*, maggio 2008, p. 12.

⁷ C. Cases, *Osteria del pluralismo*, recensione a *La filosofia*, a cura di P. Rossi, Torino, Utet, 1995, in «L'Indice», 9, 1995, p. 43, ora in *Cesare Cases cit.*, p. 52.

e universale».⁸ Non diverso l'approccio all'ebraismo: «La duplicità», scrive a proposito dell'ebraismo laicizzante di Vidal-Naquet, «mostra un volto bifronte verso ciò che dovrebbe escludersi, mentre il problema è proprio quello di non escludere nulla».⁹ Il libro recente di Anna Ferrando sulla storia della casa Adelphi dimostra adesso quanto Cases fosse stato profeta lungimirante nel cogliere la svolta editoriale, causa della rottura tra Luciano Foà e Roberto Calasso a seguito della pubblicazione di Léon Bloy.¹⁰

Rivendicava con giusto orgoglio il suo essere stato fra i primi scopritori di Levi. Sempre nella lettera citata sopra scriveva:

Io sono stato uno dei pochi fans di Primo a partire dalla prima recensione all'edizione Antonicelli e mi urtava l'indifferenza che trovavo negli ambienti universitari. L'unica eccezione era Agnese Incisa [...]. Dopo l'abbandono della chimica si sentiva mancare il terreno sotto i piedi e accettava qualunque cosa gli offrissero [...].

Il riferimento era alla traduzione del *Processo* di Kafka, che Levi portò a termine nel 1983. Ho ritrovato molte delle critiche severe che mi esponeva a proposito di quella traduzione nel recente *Laboratorio Faust*, in particolare nella corrispondenza con Fortini.¹¹

Non è agevole indicare con precisione il punto in cui la linea retta si spezza ossia quando la penna di Cases giunga in vista dell'ebraismo come fattore di accelerazione della mutabilità. In una fase iniziale il punto che cerchiamo di localizzare è mancante, la navigazione ha altri punti di approdo, dove l'ombra di Primo Levi è sempre presente. Nel saggio su *La Germania di Levi*, che è del 1959, è già notevole la presa di distanza dal saggio *Svevo e Schmitz* di Giacomo Debenedetti, che Cases contesta, scorgendo con arguzia, in quelle pagine, il pregiudizio esclusivistico, suo nemico dichiarato. Servirsi dell'ebraismo come ha fatto Debenedetti con Svevo è come limitarsi a fissare un puntino nero su un foglio bianco.¹² E appoggiarsi a Carlo, e non a Primo Levi, per capire qualche cosa della

⁸ C. Cases, *Sotto la huppà*, recensione a B. Shapiro, *L'intruso*, Milano, Feltrinelli, 1993, in «L'indice», 1, 1994, ora in *Cesare Cases* cit. p. 45.

⁹ C. Cases, *Il problema di non escludere*, recensione a P. Vidal-Naquet, *Gli ebrei, la memoria e il presente*, Roma, Editori Riuniti, 1985, in «L'indice», 5, 1985, ora in *Cesare Cases* cit., p. 13.

¹⁰ A. Ferrando, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci, 2023, da vedere l'intero ultimo capitolo dedicato al volume *Dagli ebrei la salvezza* (1994) con molti acuti pensieri sul ruolo svolto da Cases.

¹¹ C. Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di M. Sisto, R. Venuti, Macerata, Quodlibet, 2019.

¹² C. Cases, *Patrie lettere* cit., p. 102. Su questa obiezione di Cases sono ritornato nelle pagine dedicate al saggio svediano di Debenedetti contenute nel mio libro *La filosofia del pressappoco. O. Weininger, Sesso e carattere e la cultura italiana del Novecento*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2001, pp. 115 ss. Sulla controversia Debenedetti-Svevo-Cases sono ora ritornato nel

Germania e «dell'industria della morte, che avrebbe potuto essere esercitata anche altrove e in altri modi» significava commettere un grave errore. Che per descrivere la tragedia della Germania nazionalsocialista e le sue colpe, Primo fosse il più adatto iniziò a dirlo in una dimenticata stroncatura del reportage di Carlo Levi su Berlino.¹³

Molti retroscena editoriali saltavano fuori conversando con lui. Può essere di una qualche utilità per gli studiosi di Levi sapere che l'idea della antologia personale, *La ricerca delle radici*, veniva da un progetto di Bollati, che la riprese nella sua casa editrice riproponendola a Mengaldo e allo stesso Cases, che però «non fornirono la merce», come leggo in una cartolina postale sempre del 1993 purtroppo senza data.

Difesa in un cretino è il titolo della appassionata arringa difensiva che Cases pronunciò davanti al tribunale severo dei «quaderni piacentini», che aveva sistemato *Storie naturali* nella rubrica dei «Libri da non leggere». ¹⁴ Panni di avvocato difensore, che Cases, lo sappiamo, indossava poco volentieri. Con Levi prevalse sempre l'affetto del fratello maggiore, la tutela della sua immagine dentro un mondo, quello della critica letteraria, che ignorava le doti di Levi scrittore. Il Cases che parla di Levi si spoglia di ogni spirito arcigno, si lancia in direzione di un buon uso dell'apologetico.¹⁵ La parte di avvocato difensore procederà fino ai saggi raccolti nell'ultima edizione di *Patrie lettere*, uscita nell'anno della morte di Levi, ma si farà sentire anche dopo la morte, quando si inizia a fare di Levi «un santone» di contro alla sua sostanziale laicità.¹⁶ Nessuna voce, tra quelle raccolte dai pur bravi biografi, vale oggi quanto il ricordo di queste stringate parole affidate al saggio per il numero del «Ponte» uscito nel 1978 in ricordo delle leggi razziali: «Venne a trovarci Primo Levi, reduce da tredici mesi di Auschwitz e dalla traversata di mezza Europa in buona parte a

saggio *Ebraismo. La religione dell'infanzia, l'adulterio* ora compreso nel mio volume *Lastuto imbecille e altri saggi sveviani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, pp. 61-69.

¹³ C. Levi, *La doppia notte dei tigli*, Torino, Einaudi, 1959; la recensione di Cases, con titolo *La Germania di Levi*, apparve in «Passato e presente», II, 1-2, 1959, poi in Id., *Patrie lettere* cit., pp. 98-103.

¹⁴ C. Cases, *Difesa di un cretino*, in «quaderni piacentini», 30, 1967, pp. 98-101.

¹⁵ Per osservare come e quando Cases facesse buon uso dell'apologia rinvio al mio saggio *Il buon uso dell'apologia. Cesare Cases e l'ebraismo*, in «Lospite ingrato», numero monografico *Il volto dell'altro. Intellettuali ebrei e cultura europea del Novecento*, a cura di M. Pezzella, n.s. 2, 2011, pp. 137-152.

¹⁶ C. Cases, *Ordine delle cose e ordine delle parole* cit. Per amor di precisione giova informare che la versione anticipata in rivista è quella completa. La versione uscita come introduzione nella «Biblioteca dell'Orsa» risulta riveduta e ampiamente tagliata proprio nella parte in cui Cases inizia a prendere le distanze dal processo di beatificazione *post mortem* dello scrittore torinese.

piedi: piedi che guardava con rispetto e sollecitudine, come se non si capacitasse di averli ancora».¹⁷

Troppo semplice trarne una conclusione frettolosa: si sa, negli ultimi anni della propria vita, la fisiologia insegna che l'età induce a recuperare le genealogie famigliari gli agnostici impenitenti e superciliosi. Ciò non si può dire di Cases, il quale fino all'ultimo non perse occasione di ripetere quanto poco, a differenza di Levi, lo interessasse la ricerca delle radici.

Nello scontro fra il Cases che invita l'altro Cases a calmarsi e questi risponde esortando ad agitarsi, ad avere la meglio a partire dagli anni Sessanta è un terzo Cases, che sottrae Manzoni alle interpretazioni di una vulgata gramsciana allora in voga, che difende la Morante dall'accusa di essersi venduta l'anima e Levi dall'infamia di essere diventato simpatizzante del centrosinistra. Le cose sono molto mutate rispetto ai tempi delle mie conversazioni con Cases. Sentii la sua mancanza e mi sarebbe stato di conforto averlo vicino, quando in tempi di affermata creazione del mito Primo Levi toccò a me difendere la sua memoria dall'accusa non di essere più soltanto un cretino, ma addirittura dall'accusa di essere un assassino.

Nel ritratto spigoloso, dove la matita si muove per tenere insieme pochi punti certi, gli scritti di Cases su Levi lasciano trasparire il profilo di un critico capace di farsi prendere anche da «deplorevoli tenerezze»,¹⁸ un critico militante che critica ma non atterra, il cui sogno di Terra Promessa è un «quivi» in cui sia possibile «essere miti senza essere vittime».¹⁹

¹⁷ C. Cases, *Cosa fai in giro?*, in «Il Ponte», 12, 1978, pp. 1321-1339, ora ristampato in volume a sé: Roma, Edizioni dell'Asino, 2019, p. 46.

¹⁸ C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2003, p. 125.

¹⁹ *Ivi*, p. 22.

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

Saggi su materiali editi

La cioccolata e la noia. Cases e la letteratura italiana

GABRIELE FICHERA

Universität Bern

gabriele.fichera@students.unibe.ch

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

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

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

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

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

(T. Wilder)

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

(C. Cases)

I. Solitudine e «società»

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

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

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

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



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

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

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

³ *Ivi*, p. 21.

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

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

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

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

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

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

⁶ *Ivi*, p. 28.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 30.

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

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

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

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

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

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

¹² *Ivi*, p. 56.

¹³ *Ivi*, p. 58.

¹⁴ *Ibidem*.

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

¹⁶ *Ivi*, p. 158.

¹⁷ *Ivi*, p. 159.

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

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

¹⁸ *Ibidem*.

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

²⁰ *Ibidem*.

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

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

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

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

²² *Ibidem*.

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

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

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

IV. Andare "in giro", con la prolessi

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

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

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

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ *Ivi*, p. XV.

³⁵ *Ivi*, p. XVIII.

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

³⁷ *Ivi*, p. 54.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Saggi su materiali editi

Cesare Cases e la didattica della letteratura

DONATELLO SANTARONE

Università degli Studi di Roma Tre

donatello.santarone@uniroma3.it

Abstract. The essay examines a 1979 text by Cesare Cases in which the great Germanist argues, through ironic and pungent prose, against the technocratic approach to the analysis and teaching of literature. In this approach Cases sees the literary equivalent of the division of labour and the fragmentation of the subject, which are the foundation of the capitalist mode of production. From a theoretical methodological point of view, the essay underlines the importance that have for Cases Marxist historicism, the Hegelian-Marxian and Lukácsian category of “totality”, as an “attempt to reconnect the particular to the universal”, but always accompanied by a solid critical-philological foundation.

Keywords: history, philology, criticism, teaching, Marxism.

Riassunto. Il saggio prende in esame uno scritto di Cesare Cases del 1979 in cui il grande germanista polemizza, attraverso una prosa ironica e pungente, contro l'approccio tecnocratico all'analisi e all'insegnamento della letteratura. In tale approccio Cases scorge il corrispettivo in ambito letterario della divisione del lavoro, della spoliazione dell'esperienza, della frantumazione del soggetto che sono a fondamento del modo di produzione capitalistico. Dal punto di vista teorico-metodologico, il saggio sottolinea l'importanza che per Cases hanno lo storicismo marxista, la categoria hegel-marxiana e lukácsiana di “totalità”, come “tentativo di riconnettere il particolare all'universale”, ma sempre accompagnate da una solida base critico-filologica.

Parole chiave: storia, filologia, critica, didattica, marxismo.

Nel 1977 Hans Magnus Enzensberger scrive un saggio in cui se la prende con l'insegnamento tecnocratico della poesia, frutto, come sostiene Susan Sontag ampiamente citata dallo scrittore tedesco, del «rifiuto pedantesco e filisteo di lasciare in pace le opere d'arte», e causa del brutto voto inflitto a scuola alla figlia del suo macellaio, la quale si era dimostrata incapace di interpretare correttamente una sua poesia. Risultato: da quel giorno il poeta tedesco mangerà bistecche più dure del solito. Da questo episodio Enzensberger prende spunto per rivendicare l'esperienza della lettura come atto anarchico e per pronunciarsi contro l'interpretazione che, a suo dire, soffoca e burocratizza la lettura personale del testo. Il saggio verrà tradotto in italiano da Alfonso Berardinelli e pubblicato su «quaderni piacentini» nel giugno 1978 (n. 67-68) con il titolo *Una modesta proposta per difendere la gioventù dalle opere di poesia*. Lo stesso Berardinelli scrive un pezzo di accompagnamento allo scritto di Enzensberger, dal titolo *Chirurgia estetica*, per denunciare le metodologie immanentistiche, iperformalistiche, in altre parole scientiste, che hanno preso piede a partire dalla diffusione dello strutturalismo e poi con la semiotica, e che mortificano l'esperienza diretta della lettura.

Ingenuo e volgare – scrive Berardinelli – è leggere un romanzo per acquisire conoscenze su un paese in cui si andrà in vacanza o a lavorare. Ingenuo o volgare è leggere una poesia sulla guerra o sull'amore per capire meglio la guerra o l'amore. Quello che si deve cercare non è il brutto messaggio, o il superficiale contenuto, ma lo «specifico funzionamento formale del testo letterario».

Vorrei per inciso ricordare che queste parole dell'allora giovane Berardinelli richiamano quelle del suo allora non ancora ripudiato maestro Franco Fortini, il quale così scrive a proposito del rapporto tra testo e esperienza:

Volevo dire che proprio della parola poetica è rivolgersi a tutto l'uomo, non all'uomo "poetico", di essere *una allegoria di totalità che parla a una totalità*. [...] È assolutamente giusto che il lettore legga certe parole e certi nessi ("luna", "pace", "selva oscura", "spoglia immemore"...), con un immediato confronto alle lune, alle paci, alle selve e alle spoglie della propria esperienza, riprendendo l'antico e sacrosanto principio schilleriano per cui l'"educazione estetica" dell'uomo è "educazione mediante l'arte" non "educazione a capire l'arte".¹

¹ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 256.

Anche il poeta Roberto Roversi richiamerà il saggio di Enzensberger, proponendo una sua personale rilettura-parafrasi del saggio di Sontag del 1964, *Contro l'interpretazione*, citato, come già detto, dal poeta tedesco. Scrive Roversi:

Questo è il succo: la poesia non va interpretata, essa stessa è interpretazione della realtà da parte dell'autore; la poesia è un ordine chiuso di segni, ha una fragilità sostanziale e al contrario una perseveranza di fondo che può sembrare durezza tanto che si rende disponibile a tutti fuorché a coloro che si ostinano a sfrugugliarla col proposito di coglierne il significato ultimo ed estremo. Quindi non c'è facilità nella poesia, e la facilità non dev'essere richiesta. Neanche si deve chiedere e richiedere che essa sia più disposta a essere interpretata, a lasciarsi interpretare per un solo pertugio, vale a dire a lasciarsi collocare nel suo scranno abituale di marmo – non come corpo vivo e sfuggente ma come un granito immobile.²

È in questo contesto, siamo alla fine degli anni Settanta, che intervienne la penna brillante, ironica e caustica, di Cesare Cases, che pubblica sul numero seguente dei «quaderni piacentini» (n. 69, 1978) un saggio intitolato *Il poeta e la figlia del macellaio*. Il testo verrà poi inserito, con un titolo più esplicativo, *Il poeta, il logotecnocrate e la figlia del macellaio*, in un volume collettaneo del 1979 per Pratiche Editrice sull'insegnamento della letteratura – curato da Cesare Acutis, un raffinato ispanista precocemente scomparso – che conteneva, tra gli altri, contributi di Jacqueline Risset, Edoardo Sanguineti, Carmelo Samonà. Allora, molto più di oggi, gli intellettuali erano sensibili ai temi della scuola. Infine, nel 1990, presso Einaudi, verrà incluso da Cases, ripristinando il titolo originario, in una raccolta di satire e polemiche dal titolo *Il boom di Roscellino*.

Nel corso di queste riflessioni farò riferimento, per ragioni prettamente biografiche, al saggio di Cases nell'edizione del 1979 che fu per me allora, studente di lettere alla Sapienza di Roma, deciso a diventare insegnante nella scuola superiore, una fulminante bussola per dare un senso al mestiere che mi accingevo a intraprendere. Ho trovato poi, quando dalla scuola passai a lavorare all'università, una forte consonanza con l'esperienza di Cases, il quale insegnava al Magistero di Torino alle “figlie del macellaio”, cioè alle studentesse in genere di estrazione popolare che sarebbero diventate maestre nella scuola elementare. Ed è quel che faccio anch'io insegnando proprio a queste ragazze che si preparano a diventare insegnanti. Di qui il titolo di questo intervento volto anche a riflettere su una didattica della letteratura antispecialistica. Ma con l'avvertenza, come

² R. Roversi, *La poesia, il critico e la bistecca*, in *Dal fondo. La poesia dei marginali. Antologia*, a cura di C. Bordini, A. Veneziani, I. Nigris, E. Troianelli, Roma, Savelli, 1978, pp. 148-149.

ricordava Fortini, di non rinunciare allo specialismo bensì “all’ideologia dello specialismo”.³

Da quasi nessun’altra parte, come in questo scritto di Cases, ho trovato una così profonda e concentrata attenzione ai fondamenti dell’educazione letteraria, anche grazie a una prosa scevra da tecnicismi snobistici e didatticismi burocratici e sempre attraversata da un’ironia che punge il lettore e lo stringe irrevocabilmente alle argomentazioni proposte. Un tratto richiamato magistralmente da Pier Vincenzo Mengaldo che così scrive:

A voler caratterizzare lo stile – e anche la forma mentale – di Cases nel suo nucleo, si deve forse dire che il suo specifico sta nell’aver ricondotto o vichianamente ritirato per intero la critica allo spirito della saggistica. [...] In questo critico l’ironia, nelle sue varie forme, è il principale connettore fra l’attitudine propriamente critica ed attitudine saggistica, e i relativi discorsi. [...] L’ironia, ben altrimenti che essere un condimento o un divertito ornamento, è connaturata alla nascita stessa del saggismo nell’accezione moderna, facendo tutt’uno – come già mostrava esemplarmente l’antesignano e archetipo Montaigne – con la sua origine scettica. Intridendo il saggio, l’ironia allude alla trascendenza inafferrabile della verità, e la addita con tanta più forza quanto più la scinde ambigualmente dai soggetti empirici e dalle occasioni che pretenderebbero di contenerla.⁴

Le argomentazioni di Cases sono sempre collocate dentro una lotta culturale, educativa, politica, alla quale l’intellettuale milanese, portavoce di un marxismo rigoroso ed espansivo, non si è mai sottratto, come scriverà nel 1985 introducendo il suo carteggio con Lukács:

È bene che non tanto l’intellettuale quanto l’uomo in generale si senta responsabile di qualche cosa d’altro che di procacciare cibo ai suoi piccoli finché non gli sarà segato l’albero su cui è costruito il nido. Tra gli intellettuali già di sinistra oggi solo Franco Fortini e pochi altri sembrano ricordarsi della verità che “omnis determinatio est negatio” [cioè, secondo Spinoza, ogni cosa in quanto esiste è la negazione di qualcos’altro] e che l’uomo si definisce solo scegliendo e scartando. Il rischio di sbagliare c’è sempre, ma è meno grave di quello di perdersi nella melma dell’accettazione universale.⁵

³ F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Bari, Laterza, 1965, p. VII.

⁴ P.V. Mengaldo, *Cesare Cases*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 67 e 70.

⁵ C. Cases, *Su Lukács*, Einaudi, Torino 1985, p. 153. Michele Sisto riprende queste parole nel titolo del volume C. Cases, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di M. Sisto, Torino, Aragno, 2013.

D'altronde non va dimenticato che la dimensione culturale e politica dell'educazione accomuna Cases a tanti intellettuali di quella generazione che aveva una forte spinta civile, di ascendenza gramsciana, a pensare l'impegno intellettuale come impegno pedagogico. Fortini, richiamando proprio Gramsci, parlava di «pedagogia generalizzata».⁶

Negli scritti di Cases sull'insegnamento della letteratura si avverte la cura del vecchio artigiano che conosce il suo mestiere e vuole dividerlo con il giovane apprendista. Un mestiere, va sempre ricordato, che Cases in quegli anni esercitava a Torino presso la Facoltà di Magistero (dove fu chiamato nel 1970), in anni durante i quali l'università allargava le sue maglie anche ai figli e alle figlie dei lavoratori.

Nell'università di massa – scrive – il risveglio di interessi culturali, proprio perché scoraggiato dall'ambiente e inizialmente osteggiato dagli stessi soggetti, se raramente porta a un buon livello di specializzazione, in compenso alla lunga si rivela sicuramente genuino e importante nella loro presa di coscienza. Una volta di più: abbasso i figli di papà, viva le figlie dei macellai. (p. 50)⁷

E così scriverà ancora nel 2000 nelle *Confessioni di un ottuagenario*:

Quanto ai colleghi, l'avvento dello strutturalismo li aveva resi più intransigentemente specialistici e più adatti a quella città aristocratica che sfornava pochi laureati all'anno. Io invece ero una tempra di divulgatore e perciò preferivo le facoltà di Magistero, che conoscevo già da Cagliari, agli studenti di Lettere, spesso superciliosi.⁸

Quanto Cases amasse il suo lavoro di docente, che gli consentiva, nell'incontro con i giovani, di praticare la sua ironica e colta maieutica socratica, è testimoniato da una lettera all'amico Sebastiano Timpanaro del 24 dicembre 1978:

L'unico ambito in cui non mi sento né nichilista né evasivo è proprio quello universitario, ciò che può sembrare strano con tutto quello che si dice dell'università. Eppure è solo qui che il sopravvivere mi sembra abbastanza sensato. La realtà è che a me, che non ho mai avuto il temperamento dello studioso, l'università di massa si confà molto di più di quella di élite.⁹

⁶ Cfr. F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 36.

⁷ C. Cases, *Il poeta, il logotecocrate e la figlia del macellaio*, in *Insegnare la letteratura*, a cura di C. Acutis, Parma, Pratiche, 1979, p. 50, d'ora in avanti *Pfm*.

⁸ C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 144-145. Si noti il prezioso ispanismo di "cilios" (ciglia) per indicare la supponente alzata delle ciglia.

⁹ C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di L. Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, p. 274.

Mentre poche righe dopo descrive in maniera impietosa un altro e opposto contesto lavorativo, altrettanto lungamente frequentato, quello editoriale:

Disastroso è invece l'ambiente di Einaudi, con cui continuo ad avere rapporti per ragioni di continuità nonché economiche. A prescindere dalle beghe e dalle fazioni [...], si mantiene una facciata che non ha senso (difatti le riunioni del mercoledì [...] sono diventate di una noia mortale), perché in realtà le decisioni sono prese da pochi reggitori e a Einaudi non importa più niente di tutto fuorché delle "Grandi opere", decise ed elaborate al di fuori di qualsiasi discussione e culminanti nella vera e propria truffa dell'*Enciclopedia*.¹⁰

Il saggio di Cases contro gli scienziati della letteratura inizia lancia in resta attaccando i «prodotti tanto sublimi quanto terrificanti» dei «metodi logotecnocratici» (*Pfm*, p. 38). Metodi incarnati da raffinati ingegneri i quali, come sublimi e minacciosi arcangeli, vengono dipinti da Cases nel mentre

giungono armati di elenchi di termini desunti da Quintiliano a Lotman, dal poliptòto all'ipersemantizzazione, imponendoli ai fanciulli e spacciando questo intervento per un'opera di controinformazione, forse perché toglie loro perfino la libertà di leggere in pace i fumetti, in cui si additano mirabili esempi di polisemia. (*Pfm*, pp. 42-43)

Per l'esemplificazione di tali metodi, viene scelto a campione il sacerdote e italianista insigne, allievo di Contini e Billanovich, Giovanni Pozzi, allora docente di letteratura italiana a Friburgo e curatore di un volume di analisi testuali per i futuri insegnanti di lettere nel quale si analizza in maniera cavillosa un famoso sonetto di Francesco Berni – *Chiome d'argento fino, irte e attorte* – ma non si dice nulla della funzione antipetrarchista del sonetto stesso «perché questo – scrive Cases – avrebbe introdotto un elemento diacronico, che non si ricava dal testo, quindi da lasciare al professore di storia o di storia letteraria» (*Pfm*, p. 38). Così come nell'altrettanto minuta analisi della *Preghiera* di Carlo Porta, si dice trattarsi di una poesia rivoluzionaria senza spiegare di quale rivoluzione si tratti, cioè di quella francese, «di cui l'autore, guarda caso – ricorda sornionamente Cases – era contemporaneo» (*Pfm*, p. 43).

Le graffianti e caustiche sestine di Carlo Porta raccontano in tono ironico le disavventure di una nobile dal nome altisonante, Donna Fabia Fabron de Fabrian, la quale è inorridita dal disordine sociale prodotto dal-

¹⁰ *Ibidem*.

la fine dell'Antico Regime. Riporto solo una strofa nella bella versione italiana di Patrizia Valduga che riesce a restituire lo smagliante endecasillabo narrativo della sestina del Porta:

Congiure, abusi, genti contro genti,
stupri, uccisioni di Principi Regi,
violenza, fellonie, sovvertimenti
di troni e di morale, beffe, spregi
contro il culto, e eziandio contro i natali
del Cardine dell'ordine sociale.¹¹

Naturalmente Cases è anche ammirato da tanta acribia ermeneutica perché, come scrive, «la lotta alla tecnocrazia non può prescindere da essa» (*Pfm*, p. 50). È in fondo la stessa posizione di Franco Fortini, il quale così scriveva nei primi anni Settanta a proposito della funzione del critico letterario:

il critico letterario non potrà non servirsi dei contributi della filologia e di una possibile scienza letteraria (oggi, della linguistica, della semiologia, delle indagini strutturali), ma a patto di servirsene nella loro vulgata, non nel loro latino; di impadronirsene dove sappia e possa, con l'ostinazione dello specialista ma per usarne solo per quanto di sapere comune, contengano, comportino o anticipino.¹²

Cases cita poi Roman Jakobson e il suo squisito smontaggio dello slogan *I like Ike* che fu usato per sostenere il presidente statunitense Dwight Eisenhower nelle elezioni del 1952. Rime, allitterazioni e richiami ai sonetti di Keats nobilitano poeticamente, per Jakobson, tale slogan che diviene, scrive divertito Cases, oltre a «una fesseria per rimbacillire le masse, anche una mirabile creazione linguistica con funzione conativa» (p. 41). Fa pure i nomi di Cesare Segre, Maria Corti e Alessandro Serpieri, ma ne denuncia al contempo il carattere intimidatorio nei confronti dello studente o semplicemente del comune lettore. E scorge in queste metodologie il corrispettivo in ambito letterario della divisione del lavoro, della spoliatura dell'esperienza, della frantumazione del soggetto che sono a fondamento del modo di produzione capitalistico. Lo sguardo di chi ha assunto la categoria hegel-marxiana e lukácsiana di «totalità», come «tentativo di riconnettere il particolare all'universale», categoria tuttavia corretta e integrata da Adorno che riteneva – scrive Cases – che «il mondo della negazione fosse più

¹¹ C. Porta, *Offerta a Dio (La preghiera)*, in Id., *Poesie*, tradotte da P. Valduga, Torino, Einaudi, 2018, p. 161.

¹² F. Fortini *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 295.

importante del mondo della riconduzione alla totalità»,¹³ non può consentire a un così angusto approccio verso l'opera letteraria. E tale sguardo detta a Cases una delle più belle pagine del saggio:

Proprio ciò che è indispensabile per la costituzione dell'esperienza, e cioè la conoscenza sommaria, frammentaria, episodica, superficiale, quindi in qualche modo distorta ma ugualmente illuminante e destinata a correggersi e ad approfondirsi integrandosi con altri nessi del processo del sapere, viene diffamato e respinto, mentre si addita come mèta una competenza metodologica nelle singole discipline per cui non basterebbero cento vite, alla fine delle quali si potrebbe finalmente accostarle una all'altra e stabilire che i «sovvertiment / de troni e de moral» si riferiscono alla Rivoluzione francese, di cui l'autore, guarda caso, era contemporaneo. La distruzione dell'unità del soggetto in comparti sottoposti a diverse metodologie è programmata fin dall'inizio, e siccome la cultura a differenza dell'industria può aspettare, la vita diventa una continua attesa, perché già affinché ci si impadronisca della sola metodologia della teoria letteraria ci vuole il suo tempo, e poi bisognerà pure applicarla a qualche testo, anche se non si arriverà mai a sapere da chi, quando e perché è stato scritto, perché la telefonata dall'altro castello metodologico kafkiano arriverà quando il discente è morto da un pezzo. (*Pfm*, p. 43)

Sulle argomentazioni di Cases presenti in questo saggio interverrà sulla rivista «Alfabeta» lo stesso Cesare Segre, chiamato in causa dal nostro autore, il quale, pur apprezzando alcuni aspetti delle analisi di Cases, ne prende però le distanze su un punto fondamentale relativo alla sottovalutazione della dimensione storica nelle analisi testuali proposte dai semiologi.

Alcune delle perversioni – scrive Segre – attribuite da Cases alla logotecnocrazia appartengono a pochissimi suoi seguaci. Per esempio il rifiuto della storia. In realtà, la critica semiologica italiana (come quella sovietica) pone la sua candidatura a garante di una nuova e più solida capacità di storicizzare. Alla storia dello spirito si sostituisce lo sviluppo di codici socioculturali, di sistemi di modellizzazione. E non si può proprio dire che la semiologia favorisca la divisione del lavoro, quando ciò che la caratterizza è appunto l'interdisciplinarietà, cioè la convergenza di punti di vista.¹⁴

È molto interessante osservare che, in questa polemica contro i logotecnocrati, Cesare Cases, oltre a mostrare le sue ascendenze storico-filologiche nutrite del miglior marxismo novecentesco, si soffermi su Benedetto Croce, considerato dai nuovi ingegneri della letteratura responsabile di

¹³ Cesare Cases. *Casa dell'autore*, Firenze 2001, intervista a cura di L. Minerva, <https://www.teche.rai.it/2017/01/cesare-cases/> (ultimo accesso: 25/3/2024).

¹⁴ C. Segre, *Cases, la figlia del macellaio e la logotecnocrazia*, in «Alfabeta», 1, 1979, p. 18.

tutti i mali prodotti dalla critica vacua e fumosa di professori e studenti incapaci di comprendere i meccanismi interni di funzionamento di un testo letterario. Certo, assodato che tale critica vacua e fumosa è stata effettivamente praticata nei nostri studi e nelle nostre aule scolastiche e universitarie da tanti imitatori crociani, Cases però non manca di sottolineare che dall'insegnamento di Croce, il quale, è sempre bene ricordarlo, era nutrito di una solida cultura storicistica (Vico era il suo maestro), provengono pure i De Martino, i Cantimori, i Contini, i Folena, a dimostrazione che il magistero crociano lasciava un non piccolo margine di libertà nei percorsi intellettuali dei suoi discepoli. Margine che recentemente ho potuto constatare leggendo, nella meritoria ristampa dei saggi crociani su Dante curati da Giorgio Inglese e Gennaro Sasso, una frase come questa: «Nessuno può leggere Dante – scrive Benedetto Croce – senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica [altro che intuizione vacua e fumosa!], ma la mediazione deve condurre al ritrovarsi con Dante da solo a solo, ossia a mettere in immediata relazione con la sua poesia».¹⁵ Potremmo chiamarlo un corpo a corpo col testo della *Commedia*, una ginnastica da far praticare ai propri allievi, seguendo anche qui una suggestione del filosofo abruzzese: «E se io dovessi designare in qualche modo l'interpretazione storica che è propria dell'interpretazione storico-estetica, ossia il momento analitico che precede quello sintetico, direi che è l'*explanatio verborum*, l'interpretazione, largamente intesa, del senso delle parole».¹⁶

Trovo queste parole attuali e feconde da parte di un filosofo e critico che parlava di «ogni poeta, che è sempre insieme uomo intero, e di ogni poesia, che è insieme un volume o un discorso dove si legano molte cose squadernate».¹⁷ Perché quindi tanta supponenza nei confronti di Croce? Così risponde Cases:

Ciò che i logotecnocrati segretamente odiano in Croce non è tanto il gesto da Cristo giudicante, che separa autoritariamente gli eletti della poesia dai dannati della non poesia, come essi pretendono, quanto quel grosso margine di libertà che esso concedeva e che vogliono abolire. Nella loro concezione Croce ha il posto che detiene nei teorici del *management* l'organizzazione del lavoro precedente a Taylor, quando si badava solo se il prodotto del lavoro era buono o cattivo, e non al modo e ai tempi della lavorazione, abbandonati al pernicioso arbitrio del singolo [...]. L'obiettivo finale di queste tendenze è sempre lo stesso: la distruzione e l'espropriazio-

¹⁵ B. Croce, *La poesia di Dante*, a cura di G. Inglese, con una nota al testo di G. Sasso, Napoli, Bibliopolis, 2021, p. 25.

¹⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁷ *Ivi*, p.10.

ne dell'esperienza, la sua tecnicizzazione e monopolizzazione da parte di un'élite onnisciente che regna su una massa di iloti, i quali, esclusi dalla possibilità di accedervi, ripiegano sull'incultura o su subculture anarcoidi. Che, a differenza di altri tecnocrati, quelli della parola non perseguono coscientemente tale obiettivo e anzi teorizzano una loro funzione illuministica, non cambia nulla alla sostanza delle cose: la prassi smentisce questa funzione e basta avere a che fare con qualche presuntuosissimo giovane semiologo per capire che, se illuminismo c'è, è quello che, riscontrando negli uomini scarsa virtù, si affretta a proclamare il terrore. (*Pfm*, p. 46)

Ma la lettura di un'opera letteraria riguarda in primo luogo l'esistenza individuale e sociale di ognuno di noi, e solo in un secondo momento la materia in cui ci cimentiamo per affinare le diverse metodologie interpretative, i molteplici strumenti ermeneutici. Il critico franco-bulgaro Tzvetan Todorov, che pure tradusse e introdusse in Europa le teorie letterarie dei formalisti russi, ha denunciato il pericolo che corre l'insegnamento della letteratura quando questo si riduca solo all'applicazione di metodi interpretativi. Denunciando alcune direttive del Ministero della Pubblica Istruzione francese relative all'insegnamento letterario, egli scrive:

L'insieme di queste direttive si fonda chiaramente su una scelta: gli studi letterari hanno lo scopo principale di farci conoscere gli strumenti di cui si servono. Leggere poemi e romanzi non porta a riflettere sulla condizione umana, l'individuo e la società, l'amore e l'odio, la gioia e la disperazione, ma su nozioni critiche, tradizionali o moderne. *A scuola non si apprenda che cosa dicono le opere, ma che cosa dicono i critici*.¹⁸

Todorov ricorda che i metodi sono essenziali se restano "mezzi" interpretativi e non "fini" e che la letteratura soffoca se la si rinchiude in «giochi formali», «lamenti nichilistici», «egocentrismo solipsistico»¹⁹.

Le opere esistono sempre in seno a un contesto e in dialogo con esso. [...] Il lettore comune, continuando a cercare nelle opere che legge come dare un senso alla propria vita, ha ragione rispetto a insegnanti, critici e scrittori quando gli dicono che la letteratura parla solo di sé, o che insegna solo a disperare.²⁰

La condizione della critica logotecnocratica descritta da Cases quasi mezzo secolo fa sembrerebbe oggi superata da un'organizzazione del lavoro

¹⁸ T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, trad. it. di E. Lana, Milano, Garzanti, 2008, p. 20, corsivo mio.

¹⁹ *Ivi*, pp. 78-79, p. 24.

²⁰ *Ivi*, p. 66.

ro post-tayloristica, fondata sul *just in time*, sulla totale flessibilità della forza lavoro e sulla massiccia entrata, a partire dagli anni Novanta, della cosiddetta economia digitale del capitalismo delle piattaforme. Queste trasformazioni ci sono state e ci vengono presentate come il regno delle opportunità inesauribili e della corrispondenza dei mercati ai desideri più autentici e profondi degli individui che in questo modo si trasformano, come ci viene detto, in “profili” sui quali gli interventi di lobotomizzazione divengono la prassi più usuale. Naturalmente cambiano le forme, ma resta il fondamento ontologico del funzionamento del capitale: estrazione di plusvalore; sfruttamento di esseri umani e natura; massimizzazione dei profitti; crescita delle disuguaglianze; accumulazione inesausta del capitale; crisi cicliche e distruttive di persone e beni; espansione coloniale e neo-coloniale; guerre imperialistiche per il controllo dei mercati e delle materie prime. Le nuove forme di dominio si affiancano, ma non si sostituiscono, alle forme più tradizionali di estrazione di plusvalore. Accanto al minatore che estrae il coltan vi è l’analista finanziario, accanto all’operaio delle acciaierie vi è l’influencer della rete, accanto al pastore il collaudatore di sommergibili nucleari. Ma tutti hanno una simultaneità di destini, una contemporaneità di funzioni. Mai come oggi le dettagliate analisi di Marx sul capitale globale mantengono la loro utilità ermeneutica.

A questo processo di atomizzazione postmoderna della società capitalistica, di esaltazione egoistica dell’individuo-consumatore, in cui la dimensione collettiva e storica diviene uno sfondo opaco e incomprensibile, anche la letteratura accentua il suo carattere di prodotto da consumare in modo bulimico e, per quanto concerne la critica, di oggetto a cui applicare indifferentemente qualsivoglia occhiale interpretativo, luogo della contesa infinita di impressioni illimitate. Tutto diventa sensazione, emozione, percezione immediata nei confronti di un verso o di una pagina di prosa. Saltano le mediazioni e ognuno può scrivere il suo whatsapp, il suo tweet, senza pudore. Purtroppo tale tendenza, come sempre, trova applicazione anche nei libri per la scuola.

Citerò solo l’antologia di letteratura per il biennio della secondaria superiore di Alessandro Baricco e della Scuola Holden dal suggestivo titolo *La seconda luna*, edita, ahimè, dalla benemerita casa editrice Zanichelli nel 2018, probabilmente irretita da questo *globe trotter* della parola e dalla sua retorica sulla lettura emozionante. Si tratta di un’operazione speculare alle antologie dei logotecnocrati degli anni Settanta ma con identica finalità intimidatoria, che però oggi si offre in maniera ammiccante e suadente. Ecco cosa scrive Baricco nella presentazione del manuale:

Da quasi venticinque anni, alla Holden, insegniamo i mestieri della narrazione. [...] In questo libro abbiamo cercato di travasarne il più possibile.

L'abbiamo scritto in molti e l'abbiamo immaginato durante chiacchierate tirate avanti per giorni. Adesso è sui vostri banchi di scuola. Che meraviglia! Avevamo in mente qualcosa di semplice, di naturale, di comodo. Un bel posto in cui stare. Adesso guardo questo libro e penso: sì, è un bel posto in cui stare. [...] C'entra il fatto che non ci siano note (no, in effetti non ci sono). Il fatto è che leggere è come un volo, e ogni nota ti riporta a terra, spezza il volo, se capite cosa voglio dire. Forse è meglio perdere il significato di qualche parola ma imparare il piacere del volo, ci siamo detti. Così abbiamo tolto le note. Ma non la voce di un maestro che ti dice, dopo, come e dove hai volato. I Maestri sono importanti. E imparare da loro, spesso, è un'emozione. Imparare, d'altronde, dovrebbe essere sempre un'emozione. Noi pensiamo che il Sapere sia uno spettacolo – uno dei più belli del mondo – e i libri siano i teatri in cui quello spettacolo va in scena. A suo modo, anche questo libro è un teatro.²¹

Da notare subito il pathos ispirato-profetico, la tonalità amichevole, informale, colloquiale, che in realtà nasconde perentorietà e presunzione. Si tratta di un'idea di letteratura autoreferenziale e magica, in cui sembra di essere tornati alla panpoesia degli anni Trenta, con la totale assenza di una dimensione storica e critico-filologica. D'altronde per Baricco le note non servono perché interrompono il "volo"! Emerge una concezione post-moderna della storia, irrelata, frammentata. Ad esempio, nell'antologia sono totalmente assenti le grandi voci non necessariamente di letterati ma fondamentali per comprendere anche la letteratura: da Gobetti a Gramsci, da Croce a Bobbio, e tanti altri. Un altro esempio di questa assenza della storia è in una scheda dedicata a Umberto Saba: «durante la seconda guerra mondiale dovette emigrare in Francia con la moglie Carolina e la figlia Linuccia, poi tornò per nascondersi a Roma e Firenze, cambiando casa molto spesso».²² Non si nominano mai le Leggi razziali del 1938 che sono state una delle cause della persecuzione del poeta triestino in quanto ebreo (e aggiungerei antifascista); non si parla del fascismo né dell'occupazione nazista dell'Italia e quindi non si capisce perché Saba dovette nascondersi a Roma e a Firenze. Ma c'è un'altra pagina mirabolante a proposito del poeta russo Aleksandr Blok e della Rivoluzione d'Ottobre, nella quale Lenin viene presentato con queste parole: «Lenin, capo dei comunisti, non permetteva che gli artisti si facessero i fatti propri».²³ Siamo alla più trita caricatura! Ci si può esprimere in un'antologia di Zanichelli a proposito di un tema enorme come quello del rapporto tra società rivoluzionaria e artisti con una locuzione da bar come «farsi i fatti propri»? Per tacere poi

²¹ A. Baricco, Scuola Holden, *La seconda luna. Costellazioni di racconti e poesie*, Bologna, Zanichelli, 2018, p. 4.

²² *Ivi*, p. 658.

²³ *Ivi*, p. 483.

del fastidioso abuso dell'emozione: leggere è un'emozione, imparare è un'emozione e via emozionandoci. Ma questa irenica rappresentazione della letteratura contrasta con i reali processi di apprendimento che sono fatti, anche, di severità, autorità (da non confondere con l'autoritarismo che ne è la degenerazione), disciplina e rigore. Altrimenti imbrogliamo gli studenti. Come ci ha insegnato Antonio Gramsci, lo studio è un lavoro che richiede uno sforzo fisico-muscolare continuo e necessario per restare otto ore al tavolino. Solo così si assapora il piacere della conoscenza.

Dulcis in fundo: naturalmente tra gli autori antologizzati, compare, in compagnia di Orazio, Keats, Baudelaire, Balzac e tanti altri, anche un testo di Alessandro Baricco!

Tuttavia anche in questo nuovo contesto, differente ma fortemente impoverito rispetto a quello descritto da Cases, quando comunque i bersagli della polemica erano autorevoli studiosi come Segre o la Corti o Jakobson, anche oggi dunque gli auspici e le raccomandazioni dell'autorevole germanista in ordine all'insegnamento della letteratura restano sacrosanti. Possiamo sostituire il "logotecnocratico" con il "ludotecnocratico" o con il "digitaltecnocratico" ma il risultato non cambia. Ieri come oggi, quel che andrebbe praticato è il recupero del tempo lento dell'apprendimento, della lettura concentrata, della disconnessione dai social durante lo studio. Per conseguire quella che secondo Goethe – ricordato da Cases – è «la prima delle qualità»: l'attenzione, «che è appunto – scrive il critico rivolgendosi a un giovane docente – il fine che devi ottenere e che deve sopravvivere all'insegnamento» (*Pfm*, p. 56). Parole che richiamano quelle analoghe di Fortini: «Quello che mi piacerebbe fosse è: una riduzione dei consumi. Con aumento dell'attenzione. [...] Secondo me, la linea di avvenire dell'igiene mentale passa attraverso la diminuzione delle sollecitazioni: meno immagini, meno parole, meno musiche, meno tutto».²⁴ Voglio ricordare per inciso che queste parole di Fortini vennero rivolte ad una classe di III media nel 1982, quindi ben prima dell'attuale consumo, bulimico e ossessivo, di iPad, iPhone, tablet e via elencando che ormai stanno trasformando gli stili cognitivi di apprendimento intossicando profondamente l'immaginazione e il pensiero.

Questo implica che la lotta culturale per una ricezione non mercantile e superficiale, quindi selettiva, della parola letteraria diviene, inevitabilmente, lotta politica per riconquistare o, per i più giovani, conquistare per la prima volta, uno spazio eversivo di libertà attraverso la letteratura. Senza tornare all'ascetismo della religione della poesia di eredità simbolista ed ermetica. Perché, è sempre Fortini a ricordarlo, «una poesia che si disgiunga dalla coscienza costante di tutto quello che poesia non è, si

²⁴ F. Fortini, *Canzone e poesia*, in «Il de Martino», 1995, 4, pp. 48-49.

degrada ad “aroma spirituale”, a ipocrita “cuore di un mondo senza cuore” o, come una volta m’occorse di dire, a “vino di servi”.²⁵

E veniamo, per concludere, alla parte finale del saggio di Cases, un concentrato, fatemelo dire, di meravigliosa sapienza didattica sostenuta da alcune accensioni metaforiche dense di umorismo contagioso come quella riferita alla moltiplicazione delle metodologie paragonate ad «affettatrici [...] per la delizia dei fabbricanti di manuali che invitano a passarci sotto tutti i prosciutti testuali» (p. 57). Questa parte finale si intitola «Consigli a un giovane docente». Ne citerò solo alcuni, senza commento, perché dopo quasi cinquant’anni restano “consigli” utilissimi per quanti amano, e amano insegnare, la letteratura.

Fai leggere più testi possibile e tra i più significativi, purché non troppo ardui per un determinato livello. [...] Se qualcuno viene a dirti che tutti i testi sono ugualmente significativi e che non esiste alcun criterio di distinzione tra più o meno significativi, non degnarlo di una risposta, oppure digli che quel criterio sei tu, così se ne va via felice gridando all’autoritarismo.

Non pretendere nulla che non sia fondato su un minimo di lettura. [...] Non disprezzare [nella presentazione degli autori] l’ordine cronologico, che resta il più sensato, senza peraltro farne una superstizione e non esitando a sacrificarlo se vuoi far prevalere un punto di vista teorico. Ceronetti e Manganelli assicurano che l’ultimo grande critico italiano è il Leopardi mentre con il De Sanctis comincia la rovina, cioè l’introduzione della storia, e Ceronetti e Manganelli sono uomini d’onore. Ritengono che la storia sia una grossa fregatura, ed è probabile che abbiano ragione. Ma siccome la società attuale fa di tutto per apparire increata ed eterna, contro ogni verosimiglianza, e in buona parte ci riesce, chi abolisce la storia le rende un servizio. Le fregature del passato aiutano a sbloccare quelle del presente e ad evitare la tendenza a trovare la soluzione nei guru. Quindi non lasciarti intimidire dall’attualismo postsessantottesco. *C’è sempre più verità attuale nella parola di Dante che in tutta l’industria culturale.*²⁶

Parti sempre dal testo. Se gli studenti strillano come bambini buttati in acqua senza saper nuotare, lasciali strillare. Limitati a un inquadramento telegrafico, affinché abbiano un’idea di che si tratta. Anche i bambini hanno diritto di sapere che il liquido in cui vengono buttati è acqua, e se è dolce o salata. Ricordati di insistere sulla definizione del genere letterario e di tornarci sopra spesso nelle tue divagazioni teoriche. Per te sarà ovvio, ma l’esperienza mostra che alla fine ci sono talvolta studenti ben prepara-

²⁵ F. Fortini, *Metrica e biografia*, in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvocchi, 2015, p. 44.

²⁶ Corsivo mio.

ti che non sanno se hanno letto una commedia o una tragedia. Che sia o meno colpa di Croce, fatto sta che è così. [...]

La lettura è il momento della filologia (in senso stretto e in senso lato).²⁷

Se si tratta di liriche o di passi in prosa, che fai leggere per intero, lascia che gli studenti arrivino da soli a interpretare il più possibile e intervieni là dove non hanno i mezzi (p. es. spiegando la legge Tobler-Mussafia), mostrando loro come in ogni parola si celi un problema e nulla sia meno ovvio dell'ovvio. Per questo ti potranno essere utili anelli del famoso albero²⁸ e gli scritti dei Padri Fondatori della logotecnocrazia. Qui puoi introdurre, oltre alle indispensabili nozioni di metrica, la catacresi, l'epanalessi e l'aposiopesi²⁹, tenendo presente che sono semplici supporti alla lettura, spesso tutt'altro che necessari, e che se tu sai a memoria tutto il Lausberg, questa non è una buona ragione per infliggerlo ad altri. Ma guardati bene dall'aggiungere un altro anello all'albero. Ciò che caratterizza l'anello è la totalità circolare, la pretesa di spiegare tutto fino all'ultima virgola. [...] Casomai serviti della virgola [...] per mostrare come gli dei possano abitare nell'elemento più umile e negletto. I risultati più persuasivi delle ricerche strutturali e semiotiche (se vuoi credere a un incompetente) non si trovano tanto nelle analisi trionfistiche delle singole poesie, per fasciose che possano essere, quanto nell'indagine sulla funzione di questo o quell'elemento fonico o ritmico o sintattico in un poeta e in un tipo di poesia, perché aprono una porta alla comprensione anziché pretendere di esaurirla, incoraggiano alla modestia e alla pazienza anziché alla presunzione.³⁰ Insomma, usa gli strumenti elaborati dalla logotecnocrazia solo se ti senti in grado di rivolgerli contro i suoi fini illiberali. Se temi di esserne

²⁷ Cfr. Giulio Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 23-24: «È evidente che il dato essenziale di ogni rapporto con la letteratura (e tanto più con quella della propria lingua) sia costituito dalla lettura delle opere, dal loro diretto e appassionato attraversamento, dal contatto con la concreta evidenza dei testi che danno loro corpo: ma è evidente, al contempo, che le opere si costruiscono in seguito ad atti di scrittura che scaturiscono dall'esistenza di autori vissuti in ben determinate circostanze storiche, che gli autori dialogano con il loro tempo e con quello che hanno alle spalle, che le opere sono segnate dal rapporto con le opere precedenti e vivono poi nel tempo che le segue, nel lungo travaglio della ricezione e della tradizione. In ogni considerazione della letteratura italiana [...] si impone uno stretto raccordo tra testualità e storicità; e questo raccordo trova il suo strumento più determinante nella filologia, intesa nel senso più profondo di attenzione alla concretezza dei testi, alla loro evidenza fisica, alla loro sostanza materiale».

²⁸ Riferimento alla citazione iniziale di p. 37 quando Cases cita Susan Sontag per la quale le interpretazioni si sovrappongono l'una all'altra «come le venature concentriche dei tronchi d'albero».

²⁹ Di queste figure retoriche si trovano sintetiche definizioni nel *Vocabolario Treccani* on-line. Catacresi: estendere una parola o una locuzione oltre i limiti del suo significato proprio (*If*, I 60: *là dove 'l sol tace*). Epanalessi: ripetizione di una o più parole in un unico segmento testuale (*Pg*, XXX 73: *Ben son, ben son Beatrice*). Aposiopesi o reticenza: improvvisa interruzione di un messaggio con la soppressione di una sua parte o nell'allusione diretta a qualcosa che viene taciuto (*If*, V 138: *quel giorno più non vi leggemmo avante*).

³⁰ Nota di Cases: «Penso per esempio da noi agli studi di Gian Luigi Beccaria e di Pier Vincenzo Mengaldo».

coinvolto, molla tutto e limitati agli strumenti della vecchia filologia positivista: la legge di Tobler-Mussafia ha cent'anni, eppure Contini sentiva ancora il bisogno di spiegarla. L'importante è che tutti arrivino a un buon livello di comprensione del testo, non la riproduzione di specialisti aggiornati e totalitari. Il buon pastore lascia che la pecorella predestinata rientri nell'ovile logotecnocratico e si preoccupa di salvare le novantanove rimanenti. [...]

Appena gli studenti hanno preso abbastanza confidenza con il testo, escine quando e come vuoi. Se trovi una guardia confinaria logotecnocratica che vuole impedirtelo, estrai rapidamente il disintegratore e liquidala. Tuttavia i tuoi problemi non finiscono lì, è questo il momento più delicato. Puoi evadere nella storia, in quella delle teorie letterarie, nella biografia, nella sociologia, nella psicologia ecc., puoi piazzare qui le corna di don Pietro Manzoni, se ti vengono buone, però devi badare a che tutto questo riconduca al testo e non diventi puro sfoggio di dottrina. Perciò la prima cosa da fare è di uscire dall'immanenza del testo attraverso il confronto con altri testi noti, per analogia o differenza o integrazione, anzi questo può essere un criterio importante per operare la scelta dei testi medesimi. [...]

Le considerazioni extratestuali [...] devono servire ad avviare il passaggio dal "certo" al "vero", a mostrare come il testo non sprema il suo significato ultimo (il suo "concetto" in senso hegeliano) se non si plana al di sopra di esso situandolo in quell'"unica scienza" che secondo Marx è la scienza della storia (che nel caso delle opere d'arte può essere in ultima istanza, a consolazione di Ceronetti e Manganelli, la scienza della rivolta contro la storia, per cui è però necessaria la storia stessa). (*Pfm*, pp. 52-57)

Concludo ricordando che questi «Consigli a un giovane docente» potrebbero divenire uno strumento essenziale per la formazione degli insegnanti di lettere, i quali sono sempre più intossicati da procedure burocratiche senza senso e mortificati da rozzi e presuntuosi alfieri delle cosiddette libertà digitali. E tutto ciò vale anche per i docenti universitari.

So bene, naturalmente, che le parole di Cesare Cases sono in mille modi ostacolate e cinicamente irrise. Ma non amo la disperazione e, come scriveva Brecht, «Vedo ancora una piccola porta».

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

Saggi su materiali editi

Cesare Cases e l'editoria. Un percorso tra pareri e polemiche

MARCO FEDERICI SOLARI

L'orma editore

marco@lormaeditore.it

Abstract. For almost half a century, Cesare Cases acted as consultant on German literature for the publishing house Einaudi: in hundreds of book reports, he scrutinised the work of the greatest German intellectuals of the 20th century, from Lukács to Adorno, from Brecht to Enzensberger. But his relationship with publishing did not end there. Cases not only worked as a translator, editor, and reviewer of books, actively participating in their promotion and discussion, but, above all, he was an “editorial thinker”, reflecting and intervening on issues such as the relationship between culture and the market, the cultural policies of publishing houses, and, in general, that “exercise in secularisation” that is editorial work. The article also dwells on some recent publications of L'Orma editore, which has republished Cases' translation and introduction to Bertolt Brecht's *Me-ti*.

Keywords: publishing, cultural policy, Einaudi, Adelphi, Bertolt Brecht.

Riassunto. Per quasi mezzo secolo Cesare Cases ha fatto da consulente in materia di letteratura tedesca per la casa editrice Einaudi: in centinaia di pareri di lettura ha scrutinato l'opera dei massimi intellettuali tedeschi del Novecento, da Lukács a Adorno, da Brecht, a Enzensberger. Ma il suo rapporto con l'editoria non si esaurisce in questo. Cases non solo opera a tutto campo – e non solo per Einaudi – come traduttore, curatore, revisore di volumi, partecipando attivamente alla loro promozione e discussione, ma, soprattutto, è un “pensatore editoriale”, che riflette e interviene su questioni quali i rapporti tra cultura e mercato e le politiche culturali delle case editrici e in generale quell’“esercizio di secolarizzazione” che è il lavoro editoriale. L'articolo si sofferma inoltre su alcune recenti pubblicazioni de L'Orma editore, che ha riproposto la sua traduzione e l'introduzione di Cases al *Me-ti* di Brecht.

Parole chiave: editoria, politica culturale, Einaudi, Adelphi, Bertolt Brecht.

I. Addosso al testo

In un recente libro di narrazioni e riflessioni, *Leggere possedere vendere bruciare*, Antonio Franchini, storico curatore editoriale della narrativa italiana della Mondadori – e notevole scrittore –, riscontra che:

il lavoro editoriale ti mette a brevissima distanza dal testo, una distanza breve come non è consentita a nessuno e la percezione della letteratura è fortemente condizionata dalla nostra distanza dal testo e dalla soggezione che del testo possiamo avere. [...] L'uomo che lavora in editoria sta letteralmente addosso al testo. [...] Ma a furia di stare troppo vicino alle persone e alle cose, e anche alla letteratura, [l'uomo che lavora in editoria] non fa eccezione, ciò che è bello finisce con il mostrare pecche, e quel che è brutto non appare poi così brutto. [...] L'eccessiva vicinanza alla fonte la dissecca alle sue labbra.¹

Nel mestiere editoriale l'aura che circonfonde i libri, gli autori e la stessa creazione artistica si dirada. Nella celeberrima definizione di Walter Benjamin l'aura «è il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia»,² ed ecco che invece la pratica dell'editoria pone, come scrive Franchini, «addosso al testo», facendo nascere un inevitabile disincanto che deriva dal continuo vaglio di libri spesso mediocri e dalla necessità di riscrivere o tagliare pagine ancora provvisorie, che esibiscono tutta la loro mutabilità e contingenza. L'editoria è quindi, o almeno dovrebbe essere, il contrario dell'adorazione, della venerazione, è, se si vuole, un esercizio di secolarizzazione. Questa incessante operazione di scelta e rielaborazione, però, è anche quella che, almeno dall'epoca moderna, contribuisce a formare un cosiddetto “canone”, per quanto provvisorio, cangiante e sempre problematizzabile. A farlo notare è lo stesso Franchini rivendicando, forse un po' pomposamente, che «la storia della letteratura si fa dopo l'intervento di noi editoriali; assai di rado viene fatta con la nostra totale, ragionata consapevolezza, ma quasi sempre la si fa a partire dalle scelte che facciamo

¹ A. Franchini, *Leggere possedere vendere bruciare*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 22-24.

² W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C.-C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 25.

– o filtriamo – noi».³ Ovviamente quest'affermazione rischia di appiattire la «storia della letteratura» ad alcune pratiche industriali degli ultimi decenni, ma il paradosso di un canone che nasca dal disincanto è suggestivo e possiede una sua verità.

L'editoria è impastata di presente. Anzi il «filtro» rivendicato da Franchini presuppone la responsabilità – episodica e spesso poco consapevole – di discernere cosa del presente possa essere “attuale” e cosa “contemporaneo”. Per “attuale” intendiamo qui tutta la letteratura più facilmente leggibile e quindi, adoperando categorie mercantili, «vendibile», che coincide senza troppi scarti con le convenzioni e le ideologie più diffuse e condivise del tempo in cui si vive; il “contemporaneo”, invece, nella definizione di Giorgio Agamben, «è una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze, è un'abilità particolare, che equivale a neutralizzare le luci che provengono dall'epoca per scoprire la sua tenebra, il suo buio speciale»,⁴ il che, tradotto – e inevitabilmente banalizzato – in termini editoriali, significa la ricerca di una letteratura che esprima il proprio tempo sfidandone o portandone all'estremo convenzioni e ideologie.

Le riflessioni di Franchini, professionista e protagonista dell'editoria italiana degli ultimi decenni, sono particolarmente preziose per le finalità della nostra trattazione in quanto ci permettono di desumere e definire la postura e le caratteristiche di quello che potremo definire l'intellettuale editoriale e più in generale lo stile di pensiero editoriale. Nelle pagine seguenti cercheremo di verificare come si sia attuata questa capacità di disincantato discernimento in alcune valutazioni e polemiche editoriali di Cesare Cases, ricostruendone in parte il percorso di collaboratore dell'Einaudi dagli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta. Alla fine dell'intervento tenteremo di mostrare con un esempio concreto cosa possa continuare a significare la sua attività per un editore di letteratura tedesca in Italia oggi quale è il mio primo mestiere.

II. Cesare Cases, pensatore editoriale

Cesare Cases ritornò nella natia Milano dopo anni passati in Svizzera per sfuggire dalle leggi razziali e dalle persecuzioni antisemite del Fascismo.⁵ Nel 1946 si laureò in Estetica con Antonio Banfi ed Enzo Paci e

³ A. Franchini, *Leggere possedere* cit., p. 25.

⁴ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo, 2010, pp. 22-33.

⁵ Le seguenti notizie biografico-editoriali sono tratte *passim* dai seguenti testi: soprattutto da M. Sisto, *Spianare le strade del futuro*, in C. Cases, *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, Torino, Aragno, 2013, pp. XXIII-LXXII; inoltre da C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario*,

cominciò a collaborare con l'agenzia Letteraria Internazionale negli ultimi anni della gestione di Luciano Foà, figlio del fondatore, prima che l'impresa passasse nelle mani dell'influente Erich Linder, destinato a giocare un ruolo essenziale nella modernizzazione (e mercantilizazione) del rapporto tra autore e editore in Italia. Fu proprio tramite i contatti di questa importante agenzia che nel 1951 Cases inviò alla casa editrice Einaudi il manoscritto di un romanzo satirico, *Cronica del finimondo*, che venne rifiutato da Italo Calvino.

Nella redazione dell'Einaudi Cases aveva già un amico, lo storico e traduttore Renato Solmi, ma fu Luciano Foà a presentargli di persona Giulio Einaudi che lo assunse, come una sorta di prova, nella sua libreria milanese nella galleria Manzoni, diretta dal cognato Aldrovandi. Era un lavoro che non andava tanto a genio a Cases, che però in contemporanea iniziò anche le prime letture editoriali per la casa editrice, mansione per cui veniva compensato in libri.

Il salto di qualità avvenne grazie a un evento destinato a divenire un passaggio obbligato della leggenda casesiana: Thomas Mann, interpellato da Einaudi per redigere una prefazione alle *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, domandò la traduzione in tedesco di una ventina di missive, «ciò che dovrebbe riuscirLe tanto più facile in quanto Lei dispone di un collaboratore che padroneggia la lingua tedesca con perfezione umiliante». Il collaboratore in questione era ovviamente Cases. L'elogio del premio Nobel lo aiutò a divenire consulente di letteratura tedesca della casa editrice con un salario fisso mensile in denaro e non più solo in libri. Nel 1952 tradusse la raccolta di saggi di György Lukács che sarebbe poi divenuta *Il marxismo e la critica letteraria*. Nel 1953 Solmi iniziò a domandargli i primi pareri di lettura. Dapprincipio erano per i libri più diversi, poi si specializzò soprattutto nella letteratura tedesca contemporanea. Intanto Calvino lo coinvolse nella stesura del «Notiziario Einaudi», il periodico che offriva un'informazione critica della produzione della casa editrice.

Ma qual era l'Einaudi in cui si affacciava il trentenne Cesare Cases? Nelle sue *Confessioni di un ottuagenario* ricorda come quando entrò «nella sala con il tavolo ovale di Einaudi, Pavese si era già suicidato e della vecchia guardia piemontese rimanevano Natalia Ginzburg, Massimo Mila, Paolo Serini, Norberto Bobbio, Bruno Fonzi, Franco Venturi,

Roma, Donzelli, 2000; C. Cases, *Intervista a Cesare Cases*, a cura di L. Forte, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; E. Ferrero, *Cesare Cases einaudiano. Etica e pratica del lavoro di gruppo*, in *Per Cesare Cases*, a cura di A. Chiarloni, L. Forte, U. Isselstein, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 43-54; e L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Renato Solmi e naturalmente Calvino». ⁶ È il periodo che nell'imprescindibile e monumentale storia della casa editrice Einaudi di Luisa Mangoni è rubricato al capitolo «Gli anni del disagio. Ripiegamento e ritorno al mestiere». ⁷ Più che laboratorio di un ampio cambiamento sociale, Einaudi si configurava ormai come pura casa editrice, egemonica rappresentante dell'industria culturale degli anni Cinquanta. Cases vi divenne attivo a tutto campo: rivedeva testi, scriveva introduzioni e risvolti per i libri, e redigeva recensioni e polemiche per il bollettino della casa editrice. Come ha notato Ernesto Ferrero, «la qualità dell'apporto di Cases è matura da subito». ⁸ Nel tempo si precisò soprattutto il suo ruolo di germanista delineandosi quello che Michele Sisto ha giustamente definito il suo «sostanziale contributo all'identificazione di una "letteratura tedesca Einaudi"». ⁹ Cases lavorò al cantiere Brecht, di cui la casa editrice torinese aveva già comprato i diritti nel 1948, quindi prima del suo arruolamento tra i collaboratori. E in un viaggio a Padova il giovane studioso riuscì a strappare a Ladislao Mittner la firma del contratto per la sua epocale *Storia della letteratura tedesca*.

All'interno della casa editrice gli interlocutori più frequenti di Cases furono Luciano Foà fino all'inizio degli anni Sessanta e poi fino al 1973 Guido Davico Bonino. I pareri da lui scritti venivano discussi nelle celeberrime riunioni del mercoledì dove si esplicava, come racconta Cases stesso, un «dilettantismo di alto livello». ¹⁰

Dai pareri editoriali che ci sono rimasti, in parte raccolti da Michele Sisto nell'importante volume *Scegliendo e scartando*, cui stiamo qui facendo ampiamente riferimento, emerge con chiarezza come Cases padroneggiasse uno specifico dell'elaborazione editoriale: la capacità di "pensare per collane" inanellando i singoli libri in un discorso che resta al di qua di quello critico e s'innesta invece nella formulazione condivisa di una strategia cultural-imprenditoriale. In una lettera del 13 ottobre 1954 Luciano Foà spiegava a Cases:

Tieni presente che, in linea generale, l'indirizzo dei Coralli e Supercoralli è per libri di autori molto noti o, se gli autori sono poco noti, di grande 'leggibilità'. La letteratura più difficile e sperimentale, la vogliamo mettere nei Gettoni stranieri. ¹¹

⁶ C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario* cit., pp. 109s.

⁷ L. Mangoni, *Pensare i libri* cit., p. 453.

⁸ E. Ferrero, *Cesare Cases einaudiano* cit., p. 43.

⁹ C. Cases, *Scegliendo e scartando* cit., p. XXIX.

¹⁰ *Ivi*, p. XLI.

¹¹ *Ivi*, p. 57.

Vediamo come la semplice divisione per collane degli autori possa corrispondere alla distinzione tra “attuale” e “contemporaneo” che menzionavamo nel paragrafo precedente. I pareri di Cases fanno tesoro dell’indicazione e, più di quelli di altri collaboratori, recepiscono con praticità e spregiudicatezza la vitale importanza di questa differenza.

Ne troviamo traccia nelle annotazioni presenti in diverse schede redatte negli anni da Cases per la casa editrice.

Parlando nel 1954 di un libro «appassionante» e «scritto con tecnica eccellente» come *Die Goldquelle* di Alfred Neumann, chiosa: «Siamo sempre lì. Per la Medusa un libro così sarebbe ottimo. Ma per i Coralli?». ¹² Di nuovo nel 1954, a proposito di *Das Beil von Wandsbek* di Arnold Zweig, commenta:

Pure se non altro come documentario romanzato di alto livello meriterebbe di essere tradotto anche se non soddisfa interamente dal punto di vista della composizione. È una questione che dipende soprattutto, mi pare, dall’indirizzo che si vuol dare ai Supercoralli. ¹³

Nel 1955 a proposito di *Die Jugend eines Träumers* di Béla Balázs nota:

Inoltre il libro si colloca male in una collana: per i Gettoni è troppo vecchio sia come data di composizione che come spirito, e per i Coralli non è un romanzo. Si potrebbe mettere nei Saggi, dove sono state pubblicate altre autobiografie (Anderson, Markevitch), con carattere però culturale, che a questa manca. Comunque io personalmente sarei per la traduzione. ¹⁴

Infine, anche a testimonianza del perdurare di questa mentalità quintessenzialmente editoriale, ancora nel 1969 a proposito degli scrittori di teatro tedeschi che meriterebbero una pubblicazione integrale:

Dimenticavo Gerhart Hauptmann, ma mi sembra definitivamente sepolto. C’è poi Wedekind, di cui ch’io sappia non c’è un’edizione italiana completa (e neanche incompleta). Certo varrebbe la pena, ma forse più per i Supercoralli novecenteschi che per i Millenni. ¹⁵

Il 1960 segnò l’inizio di un maggior coinvolgimento di Cases all’interno dell’organico einaudiano. Verso la fine di quell’anno entrò infatti nella redazione dell’antenna romana della casa editrice. Nell’ufficio di via Veneto, che condivideva con Giancarlo Roscioni, Laura Gonzalez e Guido

¹² *Ivi*, p. 43.

¹³ *Ivi*, p. 42.

¹⁴ *Ivi*, p. 124.

¹⁵ *Ivi*, p. 596.

Neri, rivestiva un incarico di “rappresentanza generale” che gli concedeva ampi poteri decisionali e lo portò a gestire una vasta rete di rapporti con i consulenti, i traduttori e gli autori che vivevano a Roma. Si occupò, tra l'altro, della *Storia degli ebrei in Italia* di De Felice, dell'edizione dei *Diari* di Musil e del lancio del teatro di Ionesco. Intanto erano cominciati a venire alla luce «i primi frutti del [suo] sotterraneo lavoro»¹⁶ e anche qui la sua duttile intelligenza editoriale risulta evidente, ad esempio, da tre titoli usciti a distanza molto ravvicinata: da una parte, gli alti e “letterari” *Prima dell'alba* di Albrecht Goes e *Morte a Roma* di Wolfgang Koeppen, dall'altra *Rosemarie* di Erich Kuby di cui in una corriva lettera a Calvino scriveva nel 1958:

Caro Calvino,
grazie della lettera e di *Rosemarie*, che è bellissimo e si legge in un fiato. Lanciatelo bene, con donne nude in copertina (ma veramente sexy, BB o MM, non i soliti nudi di Renoir) perché va lanciato come libro pornografico. Lo è abbastanza perché non si possa dire che truffate, e invece il lettore si sorbisce un trattato sull'essenza del neocapitalismo tedesco che vale il *Capitale*. Dovete rifarvi di *Živago* su *Rosemarie*, e venderne altrettante copie.¹⁷

Dal 1961 Cases cominciò a partecipare alle riunioni del mercoledì di Einaudi. Ma il decennio Sessanta è caratterizzato da un allargamento del mercato e da un forte incremento della produzione e dei titoli¹⁸ che Cases giudicava molto negativamente. In un articolo di «Die Zeit» del luglio 1962 Cases descrive le librerie come luoghi in cui al

frettoloso consumatore di letteratura [...] franano addosso libri da ogni parte del mondo pronti a persuaderlo che in qualche luogo è ancora possibile delibare idee straordinarie ancora ir reperibili nei patrii supermercati. E in qualche caso potrebbe anche essere così, ma il consumatore non può accorgersene, perché l'editore già lo alletta con nuove esotiche leccornie prima che egli abbia potuto gustare il sapore delle vecchie. [...] Il tempo, poi, condivide la sorte dello spazio: nelle collane di tascabili Omero sta accanto a Mickey Spillane, entrambi con la modesta pretesa di mutare per un momento il tempo libero del consumatore in una liberazione dal tempo.¹⁹

¹⁶ *Ivi*, p. XLVIII.

¹⁷ *Ivi*, p. 225.

¹⁸ Solo dal 1959 al 1963 le uscite letterarie einaudiane vengono più che raddoppiate passando da 27 a 68. *Ivi*, p. L.

¹⁹ *Ivi*, p. LIX.

Con il suo sospetto nei confronti dei tascabili Cases si inseriva in una diffusa polemica sul «supermarket letterario»²⁰ condivisa con Enzensberger e altri intellettuali, tedeschi e non solo,²¹ che vedevano nell'avvento delle edizioni economiche – soprattutto nel caso di testi filosofici e di alto livello letterario – l'ultimo passaggio della definitiva mercificazione del libro e della mutazione del lettore in consumatore. Questa critica alla massificazione del prodotto librario è sintomo di una crescente insofferenza di Cases per un lavoro editoriale inteso sempre più come forma di partecipazione a un'industria culturale. In questo contesto, la spaccatura della redazione einaudiana in merito al libro *L'immigrazione meridionale a Torino* di Goffredo Fofi, che portò al licenziamento di figure così centrali della casa editrice come Renato Solmi e Raniero Panzieri,²² spinse Cases alla seguente constatazione, affidata per lettera nel dicembre del 1963 al collega Giulio Bollati: «Nessuno di noi si identifica completamente con la casa editrice, ognuno ne sporge fuori se non altro con Melzi d'Eril, ed è giusto che sia così, perché siccome l'industria culturale è ormai una necessità, l'unico modo di arginarla e guidarla dall'interno è di avere il baricentro all'esterno».²³

Mantenere un punto di equilibrio dislocato al di fuori dell'editoria per salvaguardare un'indipendenza e al contempo ricavarci un ruolo di possibile guida, ecco la strategia del Cases collaboratore einaudiano di quegli anni. Pur con un crescente scetticismo verso le nuove tendenze «avanguardistiche» della letteratura tedesca, cui opponeva il modello didattico e dialettico di Brecht,²⁴ Cases continuava a cercare di distinguere l'«attuale» e il «contemporaneo» e, soprattutto, di rendere operativa tale distinzione. Lo testimonia ad esempio un parere inviato per lettera a Guido Davico Bonino nel 1963 a proposito del romanzo *Herzinfarkt* di Peter Jokostra:

Siamo alle solite: i tedeschi che toccano i problemi fondamentali (e quindi si fanno leggere, almeno da me) si muovono nell'ambito del naturalismo e

²⁰ H.M. Enzensberger, *Bildung als Konsumgut. Analyse der Taschenbuchproduktion*, in Id., *Einzelheiten*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962, p. 111.

²¹ Sulla questione vedi E. Grassi, *Die zweite Aufklärung: Enzyklopedie heute*, Amburgo, Rowohlt, 1958 e, per un più ampio inquadramento tra storia dell'editoria e sociologia della cultura, B. Mercer, *The Paperback Revolution. Mass-Circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Western Europe*, in «Journal of the History of Ideas», 72, 2011, pp. 613-636 e P. Fleisch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960 bis 1990*, Berlin, Fischer, 2015, *passim*.

²² Sul famigerato «caso Fofi», vero e proprio spartiacque politico all'interno della casa editrice torinese, vedi almeno L. Mangoni, *Pensare i libri* cit., pp. 924; S. Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 188-191; e L. Baranelli, *Disavventure di immigrati a Torino. Un caso editoriale degli anni Sessanta*, in «Lo Straniero» II, 6, 1999, pp. 178-182.

²³ E. Ferrero, *Cesare Cases einaudiano* cit., pp. 43-54; p. 53. La citazione del politico napoleonico Melzi d'Eril è un riferimento agli studi storici di Bollati.

²⁴ Vedi C. Cases, *Scegliendo e scartando* cit., pp. LVIII-LXIV.

rasentano il romanzo d'appendice, mentre quelli che pretendono, senza peraltro riuscirci, di fare della letteratura coi fiocchi, imbrogliacono tutte le carte e non servono a capir nulla di nulla. Questa tendenza della letteratura a scindersi in due filoni, uno utile e leggibile, ma piatto, e l'altro inutile e illeggibile, ma con la capacità di spruzzare molto fumo negli occhi, mi sembra che sia propria non solo della Germania, ma di tutta l'area neocapitalistica, e quindi bisogna decidersi a optare per l'una o per l'altra corrente.²⁵

Nel 1970 Cases si trasferì a Torino, assumendo la cattedra di Letteratura tedesca della Facoltà di Magistero. Da allora la sua partecipazione alle riunioni del mercoledì si fece regolare, partecipazione che sarebbe continuata per oltre due decenni. La sua presenza in loco produce l'ovvio effetto di rendere molto più rade le testimonianze scritte (ossia i pareri e le corrispondenze) della sua attività editoriale, che si può tuttavia continuare a seguire carsicamente dai verbali delle riunioni einaudiane. Indagando due importanti polemiche editoriali potremo saggiare il clima editoriale in cui Cases sente di muoversi negli anni Settanta e lo "stile editoriale" che continua a professare.

III. Venerazione e mercato: due polemiche degli anni Settanta

Nel 1976 le edizioni L'erba voglio, legate all'omonima rivista dello psicanalista Elvio Fachinelli, pubblicarono per le cure di Gianni Carchia un'edizione di trentotto aforismi di *Minima moralia* di Adorno che erano stati espunti nella pubblicazione einaudiana del 1954.²⁶ Quest'edizione fu accompagnata da un certo clamore perché le tre menti dietro l'operazione – i già citati Carchia e Fachinelli, e il traduttore e consulente feltrinelliano Enrico Filippini – sostenevano che quei tagli fossero il frutto della «cultura degli anni Cinquanta, [...] cauta, conformistica e conciliante»²⁷ e che i testi sarebbero stati espunti per una sorta di pruderie dell'epoca censurando ogni riferimento alla libertà sessuale e in generale «ogni eccesso sessuale, politico e financo verbale».²⁸

La polemica, nata sulla rivista di Fachinelli, sviluppatasi sull'«Espresso» e su «La Repubblica» e poi approdata sulle pagine di «Belfagor», offrì a Cases la possibilità di rivendicare le contingenze e il pragmatismo delle scelte edito-

²⁵ *Ivi*, p. 416.

²⁶ *Minima Immoralia. Aforismi tralasciati nell'edizione italiana (Einaudi 1954)*, a cura di G. Carchia, Milano, L'erba voglio, 1976.

²⁷ C. Cases, *La «mauvaise époque» e i suoi tagli*, in «Belfagor», 32, 6, 30 novembre 1977, ora in *Id.*, *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 155-174: p. 157.

²⁸ *Ibidem*.

riali sue e di Solmi – dovute soprattutto ad accordi con la casa editrice tedesca, problemi di traduzione e a discordie interne al consiglio direttivo einaudiano – rispedendo al mittente ogni accusa di presa di posizione ideologica;²⁹ anzi con grande acume Cases ribaltò le imputazioni rilevando un male che rischiava ormai di dominare i nuovi tempi, «il massimo vizio delle case editrici [...] che si potrebbe chiamare l'irrazionalismo editoriale»:³⁰

Le distorsioni operate dalla mercificazione capitalistica in questo campo non risiedono tanto nelle scelte – sempre meno importanti – quanto nella cieca adesione che esse comportano: tale adesione, resa indispensabile dall'economia di mercato, è assai più grave quando si tratta di libri che non quando si tratta di formaggini. Chi pratica di case editrici sa che in esse gli astri sorgono e tramontano più rapidamente che al Planetario.³¹

Il male non era la presunta censura, ma l'incondizionata approvazione di un autore o di una linea editoriale. Quella «cieca adesione» era particolarmente sospetta e fastidiosa per qualcuno come Cases che sapeva bene, per esperienza diretta, com'era stato lanciato nel 1954 proprio *Minima moralia*: l'uscita era stata accompagnata sul «Notiziario Einaudi» da diversi materiali tra cui un dialogo fra Solmi, traduttore e prefatore del volume, e Cases stesso che in quelle pagine sollevava obiezioni molto fertili e precise contro l'hegelismo del filosofo francofortese.³²

Nello scontro, che vide contrapporsi la generazione di studiosi-editori di Carchia e Filippini a quella di Cases e Solmi, si levò dal campo dei più giovani la voce di Roberto Calasso che sulle pagine del «Corriere della Sera», pur prendendosela con «lo squallore della vita intellettuale italiana» degli anni Cinquanta, considerava prive di fondamento le tesi di Carchia.³³ Proprio con il direttore editoriale di Adelphi Cases aveva intrattenuto una polemica che esemplifica forse al meglio la postura “disincantata”, contraria a ogni forma di «adorazione» che, esempio dopo esempio, andiamo descrivendo.

Sull'«Espresso» del 21 ottobre 1973 Calasso aveva messo alla berlina la postfazione del germanista Luciano Zagari alla traduzione di *Romanzo*

²⁹ «Costretto a tagliare, Solmi aveva espunto ciò che gli pareva o meno indispensabile o troppo bisognoso di spiegazioni o semplicemente poco comprensibile, senza nascondere nessun tratto essenziale di Adorno, anticomunismo incluso» scriveva Cases per difendere l'amico sulle pagine dell'«Espresso». C. Cases, *Difendo tutto, anche la forbice*, in Id., *Il boom di Roscellino* cit., pp. 149-154: p.154.

³⁰ C. Cases, *La «mauvaise époque»* cit., p. 173.

³¹ *Ibidem*.

³² *Il caso Adorno*, in «Notiziario Einaudi», III, 12, dicembre 1954.

³³ R. Calasso, *La sirena Adorno. Pubblicate le pagine mai tradotte di «Minima moralia»*, in «Corriere della Sera», 2 dicembre 1976.

del fenotipo e Il tolemaico di Gottfried Benn uscita per Einaudi, stigmatizzandone l'impostazione storicistica e l'eccesso di cautele politiche nei confronti della «prosa assoluta» del grande e controverso poeta tedesco.³⁴ Replicandogli sui «quaderni piacentini», Cases redasse l'articolo dal titolo programmatico *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore*³⁵ che, come ha scritto Paola Quadrelli, «rappresenta un [...] ambizioso affondo contro il revival del Mito e della Tradizione promosso in quegli anni da editori quali Adelphi e Rusconi».³⁶ Cases vi disegna, con i toni della satira e dell'ironia, una sorta di doppio grottesco di Calasso, un «Saggio sacro» che sembra il perfetto rovesciamento del proprio stile editoriale. In pagine brillantissime si scaglia contro ogni culto «della parola originaria»,³⁷ contro una «venerazione» che «esclude la critica, prodotto dell'Opinione, cara ai biechi progressisti che popolano la cultura occidentale»,³⁸ rimprovera ad Adelphi un «principio dell'esaltazione indiscriminata degli autori»³⁹ in cui «il terrorismo del mito si unisce a quello dell'industria culturale nell'eliminare ogni possibile appello alle facoltà critiche del lettore», disvelando anche qui che «l'attività, invero non incongrua, degli irrazionalisti ha una singolare affinità con il fermo ethos del mercato capitalistico nell'auspicare un mondo di allocchi a bocca aperta».⁴⁰ Ecco di nuovo identificata e demistificata la relazione tra venerazione irrazionale e legge del mercato. D'altronde Cases aveva posto fin dalle prime righe il suo intervento sotto il segno di un verso di Brecht che segnava perentoriamente confini non oltrepassabili: «Al di là dei mercati c'è solo la follia».⁴¹

IV. Cases e la ripubblicazione di Brecht di L'orma editore

E proprio nel nome di Bertolt Brecht – autore per il quale Cases ha rappresentato in Italia, insieme a Franco Fortini, un mediatore imprescindibile

³⁴ R. Calasso, *Quelle vecchie zitelle di Keplero e Galileo*, in «L'Espresso», 8 aprile 1973, ora in Id., *I quarantanove gradini*, Milano, Adelphi, 1991, con il titolo *Macerie e lozioni*, pp. 193-197.

³⁵ C. Cases, *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore*, in «quaderni piacentini», XII, 50, luglio 1973, pp. 127-138, ora in Id., *Il boom di Roscellino* cit., pp. 199-124. A questo intervento Calasso rispose a sua volta sulle pagine de «L'Espresso» del 21 ottobre 1973 con l'articolo *Congiure del Tao*, ora raccolto in R. Calasso, *I quarantanove gradini* cit. pp. 199-205.

³⁶ P. Quadrelli, *Cesare Cases contro Roberto Calasso, ovvero Gottfried Benn tra storicismo einaudiano e post-storia adelphiana*, in A. Valtolina e L. Zenobi, *Ah, la terra lontana... Gottfried Benn in Italia*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 109-128: p. 116.

³⁷ C. Cases, *Gottfried Benn difeso* cit., p. 116.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 117.

⁴¹ *Ivi*, p. 112.

– è nato l'incontro tra il lavoro editoriale di Cesare Cases e L'orma editore, casa editrice indipendente fondata a Roma nel 2012 da Lorenzo Flabbi e dallo scrivente e specializzata nelle letterature di lingua francese e tedesca.

Nel 2016 la casa editrice ha reperito un romanzo incompiuto brechtiano sorprendentemente rimasto inedito anche nell'epoca della maggiore fortuna editoriale del grande drammaturgo. La pubblicazione di questa satira contro gli intellettuali, intitolata *Il romanzo dei tui*,⁴² ha poi sollecitato L'orma a imbarcarsi in un più ampio progetto di riedizione della prosa di Brecht presentando al pubblico italiano anche il *Me-ti. Libro delle svolte* nel 2019, *Il romanzo da tre soldi* nel 2020 e *Dialoghi di profughi* nel 2022. Di fronte all'eccezionale qualità e al peso storico-culturale delle figure di studiosi e traduttori che avevano approntato le edizioni einaudiane di Brecht si è scelto di recuperare quel prezioso lavoro editoriale, riconfigurandolo e aggiornandolo filologicamente. L'orma ha deciso di operare strategie di volta in volta differenti per quanto riguarda gli apparati con cui accompagnare i volumi.⁴³ Einaudi aveva pubblicato *Me-ti. Libro delle svolte* nel 1970 nella versione e con un'ampia introduzione di Cases⁴⁴ e *Dialoghi di profughi* nel 1962 nella versione di Margherita Consentino e con una prefazione di Cases.⁴⁵ L'orma ha recuperato entrambe le traduzioni, riviste e arricchite di diversi inediti, proponendo, nel caso di *Me-ti*, il nuovo ordine cronologico dei frammenti – stabilito dalla «Berliner und Frankfurter Ausgabe» dell'opera omnia dell'autore – e un indice tematico in cui orientarsi. Il *Me-ti* è stato presentato con l'originaria introduzione di Cases, mentre nei *Dialoghi di profughi* la prefazione casesiana è stata lasciata cadere.⁴⁶ La differente scelta è dovuta alla natura dei testi riproposti e alla diversa intenzione editoriale delle pubblicazioni. L'orma ha ritenuto che il breviario marxista in travestimento cinese del *Me-ti* fosse un libro in grado di intrattenere un rapporto al limite dialettico – quando non archeologico – con il nostro presente. L'introduzione di Cases, quindi, non solo fungeva da necessaria contestualizzazione, ma rappresentava un importante momento della ricezione e rielaborazione di Brecht in Italia che contribuiva a «storicizzare» il volume agli occhi del lettore di oggi. L'editore ha

⁴² B. Brecht, *Il romanzo dei tui*, a cura di M. Federici Solari, Roma, L'orma, 2016.

⁴³ Tralasciamo di trattare le modalità di pubblicazione del *Romanzo da tre soldi* perché non riguardano direttamente Cases.

⁴⁴ B. Brecht, *Me-ti. Libro delle svolte*, introduzione e trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1970.

⁴⁵ B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, trad. it. di M. Consentino, prefazione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1962.

⁴⁶ B. Brecht, *Me-ti. Libro delle svolte*, a cura di M. Federici Solari, trad. it. di C. Cases, con un saggio di C. Cases, Roma, L'orma, 2019; B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, trad. it. di M. Consentino rivista da E. Trabucchi, trad. it. degli inediti di M. Federici Solari, Roma, L'orma, 2022.

invece voluto presentare i *Dialoghi di profughi* come un testo dotato di una voce ancora viva e potente capace di risuonare nell'attuale dibattito sulla migrazione e in parte influenzarlo.⁴⁷ In questo caso, quindi, una prefazione del 1962 avrebbe inevitabilmente musealizzato il contenuto del libro, la cui vivace natura dialogica accoglie subito il lettore in uno spazio finzionale che non necessita di particolari mediazioni.

I ragionati distinguo che hanno guidato la recente ripubblicazione della prosa di Brecht si ispirano allo stesso combattivo pragmatismo testimoniato da Cases nei suoi pareri, nelle sue polemiche e in generale nella sua attività di collaboratore einaudiano, e vogliono rappresentare anche un piccolo ma visibile frutto – auspicabilmente tra molti altri – della lezione editoriale di questo spregiudicato maestro di un pensiero di militante disincanto.

⁴⁷ Non a caso l'edizione inglese, pubblicata nel 2019, è stata salutata dall'influente rivista socialista statunitense «Jacobin» come «un libro per i nostri tempi»: M. Silberman, *Bertolt Brecht's «Refugee Conversations» Is a Book for Our Times*, in «Jacobin», August 14, 2020, <https://jacobin.com/2020/08/bertolt-brecht-refugee-conversations> (ultimo accesso: 08/05/2024).

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

Saggi su materiali editi

Cesare Cases: l'arte della recensione

MASSIMO RAFFAELI

ricercatore indipendente

maxraffaeli@interfree.it

Abstract. In his life Cesare Cases wrote hundreds of book reviews, which he spread across the most diverse magazines and newspapers, from Elena Croce's «Spettatore italiano» to the literary supplement of the newspaper «Il Sole 24 ore». Although he never actually theorised the art of book reviewing, he did, on one specific occasion, describe its compositional dynamics. The subject of this essay is his text, entitled *Ai recensori* and published in the first issue of the monthly journal «L'Indice dei libri del mese» (1984). Here Cases outlined the principles that should structure a good review: clarity, selection, summary and motivation.

Keywords: book reviews, literary criticism, ethics of writing, journals, ideology.

Riassunto. Nel corso della sua carriera Cases ha scritto centinaia di recensioni, sparse sulle riviste e giornali più diversi, dallo «Spettatore italiano» di Elena Croce al *Domenicale* del «Sole 24 ore». Pur non essendosi mai soffermato a teorizzare l'arte della recensione, ne ha rammentato, in una specifica occasione, la dinamica compositiva. Oggetto del saggio è questo testo, intitolato *Ai recensori* e pubblicato sul primo numero del mensile «L'Indice dei libri del mese» (1984). Qui Cases indica i principi che devono strutturare una buona recensione: chiarezza, selezione, riassunto e motivazione.

Parole chiave: recensione, critica letteraria, etica della scrittura, riviste, ideologia.

Credo però che si debbano mettere le cose in chiaro fin da principio.¹

Stando a una celebre parodia della dialettica socratica (quella che Edoardo Sanguineti scrisse nel '74 per una trasmissione radiofonica poi divenuta di culto, *Le interviste impossibili*) tutto si riduce al fatto, quanto all'arte vascolare, che «non fa i vasi chi è vasaio ma, al contrario, è vasaio chi fa i vasi»,² sintesi metodica che distingue nettamente fra il ruolo e la funzione, dunque tra il puro riconoscimento esterno di una figura sociale e il suo valore intrinseco, la sua fondata e non meno sociale necessità, come peraltro ci ha insegnato Franco Fortini. Per un critico letterario i vasi della metafora socratica dovrebbero corrispondere alle sue *expertise*, contributi, pagine saggistiche ma innanzitutto (stampo primordiale del genere saggistico stesso) alle recensioni: per rimanere alla metafora, di simili vasi Cesare Cases ne ha fatti a centinaia, nel senso che ha scritto altrettante recensioni per lo più inglobate nei volumi a stampa.³ (Ma si potrebbe aggiungere che il dottissimo Cases, ancorché sottile dissimulatore della propria dottrina, disseminava recensioni in ogni scrittura e qui basti pensare al carteggio con Sebastiano Timpanaro edito anni fa da Luca Baranelli, il cui baricentro è la valutazione e anzi la recensione *in itinere* dell'opera più controversa, *Il lapsus freudiano*, di quel suo amico grande filologo e pensatore).

Cases, come tutti i veri recensori, non ha mai teorizzato la recensione per così dire campandola in aria ma si è limitato, e una sola volta, a rammentarne sia la pratica utilità sia, più nel dettaglio, la dinamica complessiva. Quel testo, semplicemente intitolato *Ai recensori* e firmato con la sigla *c. c.*, apriva alla maniera di un editoriale il primo numero del mensile «L'Indice dei libri del mese» (gennaio 1984), rivista di cui peraltro Cases fu il secondo direttore tra il 1990 e il 1994. Si trattava in realtà di un *vademecum* dal tono prescrittivo o, meglio, predittivo, testo brevissimo e articolato grosso modo in tre o quattro punti cardinali, riassumili in altrettante parole-chiave: chiarezza, selezione, riassunto e motivazione.

Chiarezza: significa scrivere la recensione non-specialisticamente, se non per la quota strettamente necessaria al proprio oggetto. È vero che

¹ L'epigrafe è desunta da una lettera di Cesare Cases (in data «Torino, 19.8.74») a Sebastiano Timpanaro, ora nel volume C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, terza edizione riveduta e ampliata, a cura di L. Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2015, p. 243.

² L'intervista di Edoardo Sanguineti a Socrate va in onda l'8 agosto 1974 nel programma della seconda rete radiofonica Rai, a cura di Andrea Camilleri, poi nel volume collettaneo e omonimo *Le interviste impossibili*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 65-73.

³ E da ultimo in un ricco fascicolo commemorativo di «L'Indice dei libri del mese», suppl. al n. 5, maggio 2008, curato da Anna Chiarloni e intitolato *Cesare Cases*.

per lui la recensione deve sempre mantenere un “tono” saggistico, ma deve essere chiaro che essa non si rivolge agli *happy few*, gli specialisti, ma a tutti gli altri, i profani. (Cases deve avere pensato che chi scrive è come se scrivesse, sempre, per la conversione degli infedeli). Egli introduce implicitamente una distinzione (sa bene che la critica muove, per etimologia, dall'atto di “distinguere”) tra quella che i tedeschi chiamano da un lato *Literaturwissenschaft* (la scienza della letteratura, filologia e metodiche connesse) e dall'altro critica propriamente detta, che invece implica un gesto valutativo ed eteronomo il quale, beninteso, deve comunque mantenere fondamento filologico pure se non può ridursi a una asettica disamina d'ordine storico-documentale e a procedure descrittive e in sé a-valutative.

Selezione: se la critica (appunto da *krinein*, ‘cernere’) è innanzitutto discernimento e distinzione, la attuale proliferazione del mercato, che assomiglia oramai completamente alla foresta di simboli di cui disse Baudelaire, impone di organizzare la sopravvivenza e perciò una drastica selezione dei prodotti anche se, aggiunge Cases, questo può paradossalmente corrispondere alla *critique des beautés* invocata dai neoclassici. Il che vuol dire, salvo le motivate eccezioni e insieme i rischi di una scelta così drastica e unilaterale, che dei libri brutti, dei libri superficiali, inutili, è meglio non parlare piuttosto che moltiplicarne per iscritto la pubblicità:

lo scopo del giornale essendo quello di operare una selezione nell'attuale sovrabbondante produzione libraria, almeno le recensioni, se non le schede, dovrebbero essere di regola positive [...]. Ciò non significa che quando si vuole statuire un esempio, cioè quando si ritiene un libro molto rappresentativo di una tendenza deteriore, o per lo scadimento degli studi o per la mercificazione della scienza, non si possa eccezionalmente alzare la mannaia⁴.

Riassunto: non deve stupire che dopo decenni di governo formalista degli studi letterari Cases si ponga polemicamente dalla parte dei contenuti (tuttavia per lo più si riferisce a opere di narrativa e di saggistica, non di poesia in versi) e che tenga un elogio sperticato del riassunto. Da sempre a scuola gerarchicamente sottomesso al componimento descrittivo e/o argomentativo, in effetti il riassunto è l'atto critico per antonomasia in quanto poggia sui criteri della selezione e della sintesi. Ma, di un libro, riassumere cosa? Riassumere la trama di un romanzo, la poetica dell'autore e dei suoi tratti biografici più rilevanti? Cases opta piuttosto per quella che si potrebbe anche chiamare la “posizione” di un'opera rispetto al relativo contesto culturale e storico sociale. “Posizione” non è esattamente il suo termine

⁴ C. Cases, *Ai recensori*, in «L'Indice dei libri del mese», 1, gennaio 1984, p. 3; poi in *Cesare Cases* [suppl. all'«Indice»] cit., p. 5.

(che, via Lukács, gli arriva da Franco Fortini, suo pluridecennale interlocutore e *sparrring partner*) ma nel lessico d'autore corrisponde grosso modo a "ideologia" o, se questa parola suona oggi troppo scandalosa, a "concezione del mondo": per un recensore, agli occhi di Cases, è essenziale stabilire quello che in un libro succede tra il dire e il fare dell'autore, quello che intercorre tra il libro in sé e per sé (cioè in rapporto ai libri suoi contemporanei). Così il recensore mantiene una postura etica prima che politica seguendo l'adagio di Aristotele, secondo il quale sono etici, degni di fede, solamente i discorsi in cui si capisce da che parte sta chi li pronuncia.

Persino ovvio rammentare che Cases ha praticato la recensione nella sua longeva attività sia di germanista sia di collaboratore di quotidiani e periodici. In assenza di uno spoglio sistematico, se ne possono qui fornire esempi relativi non tanto alla produzione pubblica più nota, e si dica pure essoterica, quanto a quella riservata, esoterica per definizione, del consulente editoriale. I due esempi che seguono sono estratti dalla corposa silloge dei pareri di lettura per Einaudi recuperati ed editi una decina di anni fa da Michele Sisto. L'arte recensoria di Cases vi presenta due rifiuti di insindacabile nettezza e si rivolge a una cerchia di soli iniziati, i felici pochi del comitato editoriale, prodigando loro i doni di una scrittura dove brilla il suo stile pungente, la proverbiale *brevitas* di colui che gioca a carte scoperte e va subito al sodo formulando un giudizio mai ostacolato da opportunismo o dagli interdetti della correttezza politica. Per coloro che leggono, l'antidoto è un'ironia che in pagina si rovescia volentieri nell'auto-ironia. La prima scheda di lettura risale al 1962 e si riferisce a un'opera narrativa dello svizzero-tedesco Kuno Raeber, scrittore poligrafo di poca o punta fama in Italia, invece la seconda, del 1963, a un romanzo (quindici anni dopo pubblicato da Adelphi) di quel Guido Morselli che fu a lungo il narratore più rifiutato d'Italia:

Libro ben scritto, ma estetizzante, di tendenza mistico-pederastica e tutto sommato anacronistico nonostante le ricerche tecniche molto pretenziose che consistono più che altro nel fatto che ogni personaggio invece di fare qualcosa pensa a quel che fanno gli altri, ciò che complica maledettamente le faccende. Il sugo è che c'è un misterioso ordine di Santa Costanza, fondato da una donna di nome Petra, che invita al misticismo e alla castità. Alcuni personaggi sono dediti corpo ed anima a quest'ordine, altri solo col corpo, altri con nessuno dei due, specie un certo Olev che se ne frega di tutto e va a letto allegramente con una certa Marion, vivamente disapprovato, ma anche un po' invidiato dall'autore. Miscuglio di d'Annunzio, Hofmannsthal e cattolicesimo alla Gabriel Marcel.⁵

⁵ C. Cases, Parere su Kuno Raeber, *Die Lügner sind ehrlich* (Hamburg, Claassen, 1960), maggio 1962, in Id., *Scegliendo e scartando. Pareri di lettura*, a cura di M. Sisto, Torino, Aragno, 2013, p. 387.

Sarà che mi avete imposto questa lettura controversia, ma fatto sta che a differenza degli altri lettori trovo che questo è un libro brutto, falso, antipatico, mal scritto e del tutto inutile. Questo padre e questa figlia che stanno sempre in costume succinto, sempre a letto o in bagno o al gabinetto, sarebbe molto più onesto e morale che si decidessero a compiere un incesto sul serio. Il personaggio del padre poi è del tutto insopportabile: quest'uomo doppiamente italiano perché umbro e perché italiano (così dice lui), con questa cultura e queste esperienze che vorrebbero essere straordinarie mentre sono di una banalità avvilente secondo i più vieti clichés sulla Germania, sulla Svizzera, sull'America latina e gli altri paesi che entrano in gioco, riesce odioso e soprattutto privo di qualsiasi interesse. Lo stesso si può dire degli altri personaggi.⁶

Da simili esempi risulta *a fortiori* evidente l'importanza dell'ultima parola-chiave che Cases affida agli aspiranti recensori dell'«Indice», la stessa parola che spiega rispettosamente al lettore i motivi della scelta di un libro, o meno:

Motivazione. Al riguardo, sarà bene lasciare la parola a Cases medesimo nella clausola dell'ammonimento *Ai recensori*: «Ma l'essenziale è che attraverso l'esposizione il lettore acquisisca una chiara idea di quel che il libro è e delle ragioni della sua importanza, ragioni che hanno fatto sì che lo scegliessimo a differenza di altri».⁷

In altri termini, alfa omega di ogni recensore corrispondono alla pronuncia di un giudizio di valore come peraltro è, o dovrebbe essere, obbligo della saggistica e della critica *tout court*. Lo rileva un nitido profilo di Cases a firma di Pier Vincenzo Mengaldo che ne evidenzia il conio costante dei cosiddetti aforismi critici, posto che l'aforisma è «sottomultiplo della saggistica» mentre l'ironia – sono ancora parole di Mengaldo – «è il principale connettore fra attitudine propriamente critica ed attitudine saggistica e relativi discorsi».⁸ Se dunque l'ironia vale, etimologicamente, come giusta distanza dal suo oggetto, viceversa l'atto recensorio ne è il suo luogo fondativo. E viene in mente un ulteriore paradosso: lo stile ora bonario e sornione ora invece fiammante e acuminato del critico milanese ci rammenta infatti che, educatosi sulle ampie volute architettoniche e sui ritmi magnanimi di Lukács, egli ha via via rinvenuto una affinità elettiva con i maestri della brevità bruciante, i virtuosi del rasoio di Occam che si chiamano naturalmente Karl Kraus e Bertolt Brecht.

⁶ C. Cases, Parere su Guido Morselli, *Un dramma borghese* (ms. inedito), ottobre 1963, *ivi*, p. 437.

⁷ C. Cases, *Ai recensori* cit.

⁸ P.V. Mengaldo, *Cesare Cases*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 67.

Va infine tenuta a mente la data dell'*Avviso ai recensori*, 1984, giusto l'*incipit* di quella che noi oggi conosciamo, nella sua perfezione ineffabile, come età neoliberale: la sua progressiva egemonia cominciava allora a comportare il collasso dell'attitudine critica, presto la sua estinzione e successiva rimozione dal senso comune mentre veniva subentrando ciò che Ignacio Ramonet avrebbe definito una volta per tutte *La Pensée unique*, il Pensiero Unico.⁹ È un pensiero, quest'ultimo, che proclama di continuo la propria superiorità o intangibilità e che quindi va d'accordo con i libri solo se sono scorporati dal contesto storico, sociale, civile, solo se proclivi a uno specialismo recluso ovvero (locazione opposta e complementare) all'intrattenimento degli alfabetizzati. (Il vasaio di Socrate avrebbe forse ricordato a questo punto che è ridicolo, sul serio, portare vasi a Samo). Perciò l'insegnamento di Cesare Cases è utile per tornare a "discutere socialmente" di libri, posto che sia ancora lecito usare una simile espressione al tempo dei *social media*. Utile nella terra di nessuno in cui ci troviamo e nello spazio grande ma in sé invisibile che separa e connette gli istituti di filologia e i supermercati.

⁹ I. Ramonet, *La Pensée unique*, in «Le Monde diplomatique», Janvier 1995, p. 1: <https://www.monde-diplomatique.fr/1995/01/RAMONET/6069> (ultimo accesso: 10/5/2024).

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

Saggi su materiali d'archivio

«Io ti abbandono, o Franco, il paradiso». Sul carteggio tra Cesare Cases e Franco Fortini

SALVATORE SPAMPINATO

Università degli Studi di Torino

salvatore.spampinato@edu.unito.it

Abstract. The essay is a study of the decades-long correspondence between Cesare Cases and Franco Fortini preserved in the archives of the Centro Studi Franco Fortini. In particular, the analysis focuses on five key issues that run through the entire exchange: 1) the testimonies of the two intellectuals during some important historical events of the second Twentieth Century, such as the crisis of '56, Vietnam War and Maoist China; 2) some significant comments and positions taken in the literary field; 3) the singular poetic compositions in a satirical-epigrammatic style that the two exchanged; 4) work as translators and mediators of German culture (focusing on Bertolt Brecht); 5) the uninterrupted dialogue, through De Martino's writings, around the theme of death and the possibility of Marxism to address it in a systematic way.

Keywords: Cesare Cases, Franco Fortini, Ernesto De Martino, literature and politics, marxism.

Riassunto. Il saggio si presenta come uno studio del pluridecennale epistolario tra Cesare Cases e Franco Fortini conservato presso l'archivio del Centro Studi Franco Fortini. In modo particolare l'analisi si focalizza su cinque questioni chiave che attraversano l'intero scambio: 1) le testimonianze dei due intellettuali durante alcuni importanti eventi storici del secondo Novecento, come la crisi del '56, la guerra in Vietnam e la Cina maoista; 2) alcuni significativi commenti e prese di posizione nel campo letterario; 3) le singolari composizioni poetiche in stile satirico-epigrammatico che i due si scambiano; 4) il lavoro come traduttori e mediatori della cultura tedesca (soffermandoci su Bertolt Brecht); 5) il dialogo ininterrotto, anche attraverso le riflessioni di De Martino, attorno al tema della morte e della possibilità del marxismo di affrontarlo in modo sistematico.

L'OSPITE INGRATO 15, I (2024): 83-110

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-16361

Copyright: © 2024 Salvatore Spampinato. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

Parole chiave: Cesare Cases, Franco Fortini, Ernesto De Martino, letteratura e politica, marxismo.

I. Molte cose ridicole

«Mi piace a volte guardare nel fondo dell'ego forte», dichiara Cases durante un'intervista in occasione dei suoi ottant'anni. E alla domanda dell'intervistatore – «E cosa ci trova?» – replica caustico: «Molte cose ridicole».¹ Una *boutade*, certo, ma anche l'espressione di un certo modo di guardare alla letteratura, e di fare critica letteraria. Non sopraffatto dal brechtiano «effetto intimidatorio dei classici»,² l'«equo, coerente, inquieto, cauto Cases»³ è famoso per il suo stile anticonvenzionale, che pesa i giganti del passato attraverso il metro della loro *praticabilità*, della loro utilità all'altezza delle battaglie del presente, interloquendo sempre con lo spirito critico del dubbio, di chi non è mai convinto fino in fondo di niente e di nessuno, nemmeno di quelli che definisce i propri «fari»,⁴ concedendosi all'occorrenza di dare torto anche a Goethe, Lukács, Brecht, Benjamin.

Questo spirito viene in aiuto anche in questa sede per arginare la difficoltà di presentare lo scambio epistolare fra due tra le più importanti figure nel panorama culturale italiano del Novecento, analizzando un'opera estremamente sfuggente: di grande interesse storico-letterario e, nello stesso tempo, dal carattere privato e non ufficiale, il carteggio permette di guardare da uno sguardo obliquo e dissacrante una immensità di temi afferenti a vari ambiti del sapere umano e regala a chi lo legge il piacere intellettuale e la vertigine di immaginare un diverso spazio di possibilità sociali, politiche e culturali, colto nel suo divenire di tentativi, fallimenti, disincanti, e per questo intrinsecamente stimolante.

Il carteggio tra Cesare Cases e Franco Fortini conservato nell'archivio della Biblioteca umanistica dell'Università degli Studi di Siena contiene

¹ A. Gnoli, *Il mio secolo tra Lukács e Adorno. Gli ottant'anni di Cesare Cases*, in «la Repubblica», 30 gennaio 2000, p. 34.

² B. Brecht, *Effetto intimidatorio dei classici*, in Id., *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Torino, Einaudi, 2001, pp. 110-112.

³ Così F. Fortini in *Saggi ed epigrammi*, a cura di Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 958.

⁴ «Fari: Kraus, Lukács, Brecht e altri "grandi maestri"» è il titolo del cap. 19, aggiunto alla nuova edizione di C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 161-200.

168 lettere,⁵ 85 di Cases e 83 di Fortini⁶ e va dal 1947⁷ al 1992. È difficile indossare qui la veste del “testimone terziario” di quarant’anni di storia mondiale: in attesa della pubblicazione dell’intero carteggio cercherò qui di fornire una panoramica generale dello scambio tra i due autori, approfondendo alcuni aspetti che mi sembrano particolarmente vitali.

II. Storia e coscienza

Se si esclude una lettera di Fortini del 25 novembre 1947, di notevole rilevanza per la presenza di tre racconti e una poesia inediti a data 1943, i primi significativi scambi epistolari tra Cases e Fortini iniziano nel 1954, e danno viva testimonianza della situazione politica negli anni Cinquanta. Si discute non senza amara ironia della collocazione degli intellettuali nel nuovo contesto economico («Tanto bisogna scegliere: o il frigorifero dell’Olivetti o il medioevo» commenta Cases)⁸ o delle loro controversie con il PCI.

Attraverso le lettere di questi anni si può avere soprattutto un quadro dettagliato di ciò che la crisi ungherese del 1956 ha significato per il mondo culturale della sinistra italiana.⁹ Vi compaiono ripetutamente i nomi

⁵ Questo numero comprende anche tre lettere di Fortini presenti in duplice copia, una arrivata a Cases e una conservata dal mittente, e una lettera scritta da Fortini e non spedita. Il numero reale delle lettere intercorse tra i due è certamente superiore: dai riferimenti interni risulta molto probabile che altre missive siano andate smarrite – e con esse, a volte, anche le composizioni poetiche scherzose in epigrammi.

⁶ Le lettere di Cases sono in un’unica cartella: Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F1, Cases, Cartella 35, 1955-1993. Le lettere di Fortini sono divise in tre cartelle: Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F1, Fortini-Cases, Cartella 13, 1955-1992 (12 lettere); F1, Fortini-Cases R, Cartella 22R, 1947-19878 (56 lettere); e, di recente acquisizione, Fondo Cases, Fortini-Cases, Cartella 12R, 1957-1989 (15 lettere). I destinatari sono per la stragrande maggioranza Fortini o Cases. Solo in rari casi, alcune lettere sono indirizzate ad altri e se ne invia una copia per conoscenza all’amico. È il caso di Fortini, 11 dicembre 1968, il cui destinatario è Piergiorgio Bellocchio, e Cases, 5 aprile 1988, indirizzata a Pier Vincenzo Mengaldo. Due missive del 1992 il cui destinatario è Fortini sono inviate da collaboratori dell’«Indice», ma sono state conservate da Fortini tra le lettere di Cases probabilmente per ricostruire il rapporto con la rivista. È presente anche una lettera collettiva datata 18 ottobre 1958 destinata a Cases, firmata da tutti i redattori di «Officina».

⁷ Due allegati alla lettera di Fortini del 25.11. novembre 1947 sono datati 1943.

⁸ Cases a Fortini, 17.12.1954.

⁹ Una lettera di Cases (5.2.1957) inviata da Lipsia e contenente riferimenti cifrati alla situazione politica della DDR contribuisce a ricostruire il clima politico del periodo, specialmente se letta insieme alla lettera in latino inviata negli stessi mesi a Sebastiano Timpanaro: C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di L. Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, pp. 27-31.

dei “dissidenti” Istvan Mézsáros¹⁰ e Tibor Déry, a proposito del quale Cases scrive:

Un mese fa, dietro richiesta di L. [Lukács] pervenutami per vie indirette, sono andato a Roma per fare qualche cosa per T. Déry e ho ottenuto che Alicata costringesse i contemporanei [il gruppo della rivista «Il Contemporaneo», legata al PCI] a fare un passo presso l’ambasciata ungherese. Invece Togliatti, cui ho portato una lettera personale di Ernst Fischer, sembra non abbia fatto nulla. I 6 anni dati a Déry, dopo vicissitudini inenarrabili, sono certo molti per un uomo vecchio e malato, ma L. temeva anche la condanna a morte. In questo caso ho potuto apprezzare l’utilità di non essere ancora uscito dal PC [...].

Dei miei amici arrestati a Lipsia non ho notizie se non estremamente vaghe.¹¹

Nella stessa lettera risponde anche all’ammonimento rivoltogli da Fortini a discernere il senso attribuito da Lukács alle parole «dogmatismo» e «revisionismo», «rispetto ad una situazione italiana», in cui non hanno «altro significato fuori di quello che Togliatti e Scoccimarro vogliono loro attribuire».¹² Scrive Cases:

Ammetto che queste cose, portate sullo stesso piano dei conflitti tra realismo socialista e Kafka e Joyce, che trionfano sulle colonne del Contemporaneo insieme a C. E. Gadda mentre Tibor Déry geme moribondo in prigione, debbano ingenerare confusione. Nella politica culturale comunista non c’è nessun dogmatismo né revisionismo, bensì il più ignobile opportunismo.¹³

Le battaglie politiche sono strettamente intrecciate con le riflessioni di natura teorica, come il saggio *Marxismo e neopositivismo*,¹⁴ che Cases discute con l’amico in una serie di lettere in cui le teorie di Lukács diventano fondamentali per leggere determinati fenomeni storici. Fortini assegnerà molta importanza alla sua lettera, contenente tutte le obiezioni allo scritto casesiano, tanto da pubblicarla, decenni dopo, nel suo *Un giorno o l’altro*, con il titolo *Stalinismo, a Cases*.¹⁵ In archivio è presente la risposta

¹⁰ Per lui Cases scrive una premessa (non firmata) a I. Mézsáros, *La rivolta degli intellettuali in Ungheria*, Torino, Einaudi, 1958, pp. I-II.

¹¹ Cases a Fortini, 11.11.1957.

¹² Fortini a Cases, 5.11.1957.

¹³ Cases a Fortini, 11.11.1957.

¹⁴ C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Torino, Einaudi, 1958, ora in Id., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 1-68.

¹⁵ F. Fortini, *Un giorno o l’altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 221-223.

inedita di Cases, in cui in merito alla ricezione della teoria del rispecchiamento nell'Urss di Stalin scrive: «nello stalinismo queste ed altre teorie diventano per lo più un semplice strumento di intimidazione politica e per giudicarle al loro vero valore bisogna prescindere da questa utilizzazione». Aggiunge poi:

concezioni totali della realtà (quali esse siano) si prestano a divenire strumenti di dominio. Ma questo non significa che questa possibilità sia naturalmente inerente alla loro essenza di concezioni del mondo [...]. Solo che pensiero “globale” e dittatura hanno in comune l'essere totalitari, e quindi la seconda si servirà volentieri del primo come maschera ideologica.

La critica ideologica si esercita anche e soprattutto per vie editoriali. È interessante qui trovare traccia dei tentativi di Fortini e Cases di pubblicare uno dei testi più dirompenti di Lukács, alla base del marxismo occidentale: *Storia e coscienza di classe*.¹⁶ Nell'ottobre del 1958 Fortini esorta: «considerando il danno possibile e comunque lo sconcerto che al vegliando [Lukács] verrebbero, spero tu abbia energicamente agito presso Einaudi, perché egli voglia – presentando l'aut aut a Lukács – far fronte subito alla traduzione e stampa del libro».¹⁷

Cases per Fortini è e rimane un punto di riferimento riguardo a Lukács: è a lui che chiede la bibliografia per scrivere il suo *Lukács in Italia*,¹⁸ e ancora a lui si appella quando tiene un seminario su *L'anima e le forme*,¹⁹ ricevendo come risposta una lunga lettera che è un piccolo saggio interpretativo che – nonostante il carattere informale ed estemporaneo – meriterebbe di essere inserito nella raccolta casesiana sul filosofo ungherese.²⁰ Fortini ricorderà così il suo debito nei confronti dell'amico germanista:

sono quarant'anni che indirettamente discuto con Lukács tramite Cases. Quando Cases nelle pagine molto divertenti, molto belle d'introduzione alla sua raccolta degli scritti lukácsiani, dice che gli rimarrà sulle spalle in eterno la fama di essere stato l'introduttore di Lukács in Italia – cosa che egli nega – devo dire che perlomeno per me questo è vero. Negli stessi anni, negli stessi mesi in cui Cases frequentava Lucien Goldman a Zurigo, in quella stessa Zurigo, dove ho conosciuto Cases, mi aggiravo senza avere

¹⁶ Il libro poi sarà pubblicato solo nove anni dopo G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, trad. it. di G. Piana, Milano, Sugar, 1967.

¹⁷ Fortini a Cases, 9.10.1958.

¹⁸ Fortini a Cases, 31.1.1959. Cfr. F. Fortini, *Lukács in Italia*, in «Officina», 2, 1959, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 234-267.

¹⁹ Fortini a Cases, 13.12.1962.

²⁰ Cases a Fortini, 16.12.1962. Mi riferisco a C. Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985.

la possibilità, che Cases invece aveva, di leggere opere preziose come *Storia e coscienza di classe* perché non leggevo il tedesco; ma è per tramite suo e tramite l'amico Renato Solmi che siamo venuti a contatto con quel magico libretto. Non so donde provenisse quella copia, so che Solmi e Cases la usavano come se fosse un libro sacro; insomma era impressionante il tipo di partecipazione e di magia che emanava questa copia di *Storia e coscienza di classe* che qualche anno più tardi girava per Milano.²¹

Lo scambio tra Fortini e Cases può essere usato come testimonianza anche in merito a vicende successive. Si discute dell'appello per Braibanti in una polemica con i «quaderni piacentini»,²² di un articolo di Cases contro Plebe,²³ ma anche del referendum sul divorzio e del cambiamento di costumi nella società italiana e tedesca,²⁴ del ruolo del PCI in questo cambiamento, della crisi degli intellettuali marxisti negli anni Ottanta²⁵ e poi della fine del comunismo sovietico.²⁶ Mi soffermo soltanto su due lettere emblematiche di Fortini.

Nella prima, del 1966, rimprovera Cases di aver aderito al Comitato Nazionale per il Vietnam, nel cui comunicato ci sarebbero condizioni che secondo la sua opinione né il Sud e né il Nord accetterebbero. La lettera è molto breve, ma sotto la firma scrive *Un piccolo promemoria*, lungo una pagina, che anticipa *Una manifestazione per il Vietnam nel 1967*, l'articolo in cui Fortini subordina la «penultima» all'«ultima parola», ovvero l'auto-determinazione dei popoli alla rivoluzione socialista:²⁷

²¹ Ora F. Fortini, *Nel corso di una tavola rotonda (II)*, in *Lukács chi? Dicono di lui*, a cura di L. La Porta, Roma, Bordeaux, 2021, p. 36.

²² Lettera di Fortini a Cases, s.d. con un appunto a penna (probabilmente successivo) «più anno 1968».

²³ Cfr. Fortini a Cases, 18.7.1972 luglio 1972, Cases a Fortini, 1.10.1972 e Fortini a Cases 3.10.1972. L'articolo è C. Cases, *La croce di Hegel e le perle di Plebe*, in «Belfagor», XXVII, 6, 30 novembre 1972, pp. 710-728.

²⁴ Cfr. per esempio Fortini a Cases, 6.6.1974: «Per quanto è della base di consenso del fascismo su "Dio Patria e famiglia" credo proprio di non essere d'accordo con te. Bisogna stare molto attenti: in mezzo secolo le parole si spostano. Può darsi che Dio non voglia dire Dio, né famiglia famiglia. E può darsi che fascisti oggi siano Deleuze e Guattari o simili».

²⁵ Cfr. Cases a Fortini, 21.4.1982, in cui si citano Vattimo e Cacciari e si ironizza parlando di «epoca nichilistica».

²⁶ Degna di nota Cases a Fortini, 21.9.1991, in cui Cases il germanista descrive un racconto fantascientifico di Shekley su Cicerone e Bakunin riportati in vita come simulacri; Bakunin crederà di essere vittima di un complotto dell'Okra mentre Cicerone si offrirà di condurre uno show televisivo sull'antica Roma. Il racconto è *Resurrection Machine* e Cases ne parla poi in *Stasera grande M. T. Cicerone Show*, in «L'Indice dei libri del mese», VIII, n. 9, novembre 1991, pp. 4-5.

²⁷ Pubblicato in «Che fare», 8-9, 1971, ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 1398-1408.

La guerra del VN se vista come guerra di liberazione nazionale non ci dovrebbe interessare. Bisogna motivare le nostre posizioni ed azioni sulla base di posizioni di classe soprattutto quando si faccia appello alla democrazia, al diritto internazionale e simili. Né la cessazione della guerra né la semplice restaurazione della sovranità formale dei vietnamiti può essere il nostro scopo. Quella è una guerra civile a livello internazionale: bisogna distinguere tra chi combatte l'imperialismo perché combatte il capitalismo e chi lo combatte per altri motivi. Possiamo far nostri questi ultimi ma solo se non li assumiamo come veramente nostri [...]. Il passaggio di un paese nella sfera di influenza socialista non ha niente a che fare col socialismo: talvolta contribuisce – vedi Europa centrale – a trasformare in peggio il Grande Paese Socialista.²⁸

La seconda lettera, del 1972, descrive le impressioni di un secondo viaggio di Fortini in Cina, dopo quello del 1955:

Non capisco chi possa averti parlato di mie 'delusioni' cinesi. [...] La Cina è molto più vicina; e certi rivoluzionari di qui al cui pseudo leninismo la Cina ha sempre dato gran noia, come una aberrazione astronomica, mi sono sempre più lontani. Anche se Ciù riceve Farah Diba e le Guardie rosse sono poco più che boys scout, credo che io per primo, e molti amici poi, abbiamo ancora molta strada da fare prima di poter parlare da eguali, che so, con la vice-capa del Comune n. 1 di Shanghai o con un compagno cinese di media responsabilità e virtù. Di strada in salita, voglio dire. Ma è meglio che la smetta, perché solo a pensare quant'è cretina e suicida la polemica dei filocinesi e degli anticinesi in Italia, perdo la calma.²⁹

Pochi mesi dopo – e diciassette anni dopo *Asia maggiore* – Fortini pubblica un resoconto sui «quaderni piacentini», in cui i toni risultano più sfumati anche se non meno aggressivi verso la sinistra italiana. La Cina vi è criticata per i suoi manifesti «sovietici nel peggior senso della parola», ma il suo valore rimane soprattutto l'essere «civiltà simbolica», proiezione di una società più integra in cui l'intellettuale possa risolvere, o quanto meno allentare, la propria lacerazione: «nella speranza di ritrovarsi così e veramente da una sola parte e non più, come qui da noi, da due parti a un tempo».³⁰ L'orizzonte di senso unitario sembra qui avere una valenza, più che storico-politica, psicologica, capace di colmare il vuoto dell'esistenza, rispetto a un marxismo ritenuto «incorreggibile e non riformabile»,

²⁸ Fortini a Cases, 23.2.1966.

²⁹ Fortini a Cases, 3.10.1972.

³⁰ F. Fortini, *Ancora in Cina*, in «quaderni piacentini», XII, 48-49, gennaio 1973, pp. 119-139. Cfr. F. Fortini, *Asia maggiore. Viaggio nella Cina e altri scritti* [1956], a cura di D. Santarone, Roma, Manifestolibri, 2007. Sulla Cina come «civiltà simbolica» cfr. Y. Lin, *L'immagine della Cina di Franco Fortini: intellettuale e viaggiatore "allegorista"*, in «In Verbis», 1, 2022, pp. 159-172.

soprattutto riguardo agli aspetti «notturni» della vita umana. Ma su questo punto – e sulla sua contrapposizione con Cases – si tornerà più avanti.

III. La poesia del «Corriere dei piccoli»

Oltre che come testimonianze storiche, queste lettere si rivelano anche un valido compendio al rapporto di Fortini a Cases con la letteratura. Come si è visto, spesso i due commentano i testi che stanno scrivendo o che hanno appena pubblicato. In una lettera del 1959, Fortini spiega per esempio i riferimenti contenuti nel titolo della sua raccolta *Poesia e errore*:

nel titolo c'è di tutto: 'Poesia et verità', ma anche – antifrasticamente – 'Dichtung und Wahrheit'; naturalmente Ovidio era in mente, ma molto sullo sfondo, solo per la nozione di 'esilio'. Piuttosto 'errore' significa anche 'ambage'. Insomma, nel titolo ho voluto unire la nozione di 'poesia' come forma di conoscenza all'errore inteso in senso conoscitivo e in senso morale: in sostanza proclamo una poetica della "impurità", abbastanza ovvia.³¹

Se gli scambi più interessanti vertono soprattutto sui saggi – e sovente è Cases a rispondere alle critiche di Fortini – capita anche di imbattersi in osservazioni sulle produzioni letterarie dei due amici. A proposito di *Giovanni e le mani*, appena ripubblicato da Fortini,³² Cases scrive: «La tua famosa oscurità a distanza si rivela del tutto insussistente, anche se a schiarirti sarà stata non libertà ma schiavitù», o anche «i venti anni e passa gli hanno giovato molto, e meglio hanno giovato al lettore».³³ Ma c'è spazio anche per l'autocritica: «Allora volevo il realismo e quella mi pareva una risciacquatura di Kafka. Poi invece del realismo sono venute tante vere risciacquature di Kafka».³⁴ Nella lettera sono presenti anche apprezzamenti per le poesie contenute in *Questo muro*: alcuni versi, scrive Cases, «mi sono entrati nel sangue», citando le poesie *In memoriam*, *Deducant te angeli* e *Per un giovane capo*, giudicati «tra i tuoi esiti migliori in assoluto».³⁵

In realtà Cases nel giudicare la poesia si sente molto meno a suo agio che quando discute di critica letteraria, prosa, politica o filosofia. In una

³¹ La lettera di Fortini è senza data e viene inserita in archivio tra le lettere del 1959, ma è probabilmente da postdatare di dieci anni per i legami che intrattiene con Fortini a Cases, 17.2.1969.

³² F. Fortini, *Giovanni e le mani*, Torino, Einaudi, 1972 (prima ed. Id., *Agonia di Natale*, Torino, Einaudi, 1948).

³³ Cases a Fortini, 31.7.1973.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

lettera ricostruisce il suo rapporto ambivalente con la letteratura novecentesca e in particolare con la lirica moderna, attribuendo al proprio *habitus* familiare e al conseguente avvicinamento a Lukács la costruzione del proprio gusto:

Quanto al disinteresse che (allora) testimoniavo per quel che scrivevi, era dovuto al pregiudizio di cui ero un tipico rappresentante e per cui tutto quello che non rientrava in una certa linea era “decadente” o almeno eretico [...]. L’influsso di Lukács in questo senso fu assai deleterio, perché diede un avallo di sinistra al mio passatismo adolescenziale (reazione aristocratica sia al fascismo che all’ambiente familiare) che pure aveva subito degli scossoni in Svizzera (soprattutto sotto l’influsso di Spoerri che mi aveva fatto leggere Mallarmé, Valéry ecc., e a Kafka ci ero arrivato da solo). Il blocco nei confronti della poesia lirica ha avuto una storia analoga, anche se qui rivendico un certo diritto alla sordità: in fondo la letteratura è un’enorme pianura che confina da una parte con la musica e dall’altra con il pensiero astratto, ed è naturale che uno si trovi meglio in una zona piuttosto che in un’altra. Io la lirica moderna riesco benissimo ad apprezzarla se c’è qualcuno che me la spiega (anche pedestremente).³⁶

Il carteggio costituisce anche una fonte per indagare le strategie di legittimazione di una nuova idea di letteratura e impegno politico di cui Cases e Fortini cercano di farsi portatori già dagli anni Cinquanta attraverso determinate riviste.³⁷ Così il Cases anti-neopositivista della fine degli anni Cinquanta invita Fortini a scrivere su «Passato e presente», giacché «la metodologia è una bellissima cosa finché nessuno la prende sul serio e tutti scrivono come la coscienza e le idee dittano dentro». E conclude: «io ti pregherei di scrivere almeno su P&P perché, anche se ti occupassi di metodologia, se ne occupasse qualcuno che ha un’anima».³⁸ Ancora più esplicita in questo senso una lettera di Fortini sul nascituro «Menabò», rivista «Calvinvittoriniana», che «è da sopporre in via di compimento, la formazione (nuova, dal 1945 in poi) di una costellazione autorevole. Il tutto all’insegna di una implicita ed esplicita polemica antideologica e anti-culturalistica».³⁹ Dopo aver collocato l’operazione all’interno di varie possibilità di prese di posizione, accennando a divergenze e continuità, Fortini conclude la lettera proponendo a Cases di collaborare, invece, a

³⁶ Cases a Fortini, 3.7.1980.

³⁷ Per un inquadramento della traiettoria di Cases come critico letterario negli anni Cinquanta cfr. M. Sisto, «Un fuorilegge della critica». *Cesare Cases critico militante negli anni cinquanta*, in *Per Cesare Cases*, a cura di A. Chiarloni, L. Forte, U. Isselstein, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009, pp. 99-118.

³⁸ Cases a Fortini, 23.2.1958.

³⁹ Fortini a Cases, 2.6.1958.

«Officina», rivista che ritiene più adeguata a smuovere gli ambienti letterari italiani nella direzione giusta: «il tuo aiuto ci sarebbe straordinariamente utile (*mi* sarebbe stra. ut.) per una evoluzione di ‘Officina’». ⁴⁰ Probabilmente l’aiuto di Cases dovrebbe consistere nello spostare il baricentro della rivista, troppo incline allo sperimentalismo linguistico, verso l’estetica marxista di Lukács: Fortini suggerisce infatti all’amico di scrivere su Gadda, che «è uno dei pallini di Pasolini, e un vigoroso chiarimento sarebbe utilissimo». ⁴¹

Il carattere informale delle lettere fa sì che i giudizi critici dei due siano espressi in modo non mediato, spesso in modo sprezzante: «*La noia* di Moravia è una vera schifezza»; ⁴² «Ma è proprio necessario tradurre Barthes? Questo è il primo saggio di Barthes che leggo e devo dire che non mi edifica affatto»; ⁴³ «Non limitarsi [...] a prendersela con Ceronetti. Cioè con nulla». ⁴⁴ Interessante perché più articolato, anche se non meno pungente, un giudizio fortiniano su Calvino:

tu non hai ragione a voler redimere Calvino dai suoi peccati di frigidità parigina [...]. Un po’ di Purgatorio, Calvino è bene lo faccia: ha troppo creduto al Settecento, agli etnologi, agli strutturalisti, ai tarocchi e ai Cesare Segre. Ha bisogno di un periodo di stabulazione [...]; e certo, il suo ultimo libro è chiaramente sulla via della salute, rispetto agli ultimi precedenti. Ma perché porgergli, tu, una mano intempestiva? Contribuisci a mantenerlo nell’equivoco. Fra cose e parole, continuerà a non scegliere. ⁴⁵

D’altra parte queste lettere riflettono innanzitutto un rapporto affettivo, che inizia nel 1943 in Svizzera e resiste alle numerose crisi innescate da Fortini attraverso reiterate minacce di dimissioni nelle varie riviste a cui i due collaborano: si vedano in proposito una lunga lettera di Fortini che accusa di «gestione privatistica» la redazione dei «quaderni piacentini», ⁴⁶ ma anche le lettere che testimoniano la crisi nella collabo-

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*. Nel carteggio è conservata anche la lettera d’invito indirizzata a Cases, il 18 ottobre 1958, dai redattori della rivista Roberto Roversi, Angelo Romanò, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Gianni Scalia, Francesco Leonetti.

⁴² Cases a Fortini, 31.12.1960.

⁴³ Cases a Fortini, 31.7.1962.

⁴⁴ Fortini a Cases, 30.10.1981. Innumerevoli sono i pareri espressi *en passant* o più ragionati e su vari autori: tra gli altri, su Pasternak, Morante, Grass, Bloch, Márquez, le idee politiche “pascoliane” di Enzensberger, le affinità tra filosofi proto-nazisti e Benjamin, la totale sordità di Mucchi traduttore di Brecht.

⁴⁵ Fortini a Cases, 22.9.1973. Il riferimento è al saggio di C. Cases, *Calvino al bando*, in «quaderni piacentini», XII, 50, luglio 1973, pp. 193-196.

⁴⁶ Fortini a Cases, 11.12.1968. Riguarda i «quaderni piacentini» anche un’altra lettera, non inviata: v. Fortini, s.d., con appunti dello stesso Fortini ai margini «data incerta», «for-

razione tra Fortini e «l'Indice» a direzione Cases.⁴⁷ Il carattere privato del carteggio emerge esplicitamente in alcuni momenti (il matrimonio di Cases, le preoccupazioni per l'amico Renato Solmi) ma affiora chiaramente anche dal costante tono divertito, che non viene meno neanche quando si tratta di questioni di vitale importanza.

La principale espressione di questa sintesi di letteratura e amicizia sono i versi rimati che Fortini e Cases si scambiano nel corso di tutta la vita, alcuni ormai noti – molti tra quelli scritti da Fortini sono pubblicati nelle due edizioni dell'*Ospite ingrato*⁴⁸ – altri ancora inediti, dispersi nelle cartelle di appunti fortiniani e nei vari scambi epistolari.⁴⁹ Nelle lettere tra Fortini e Cases a noi pervenute si trovano diciotto poesie,⁵⁰ di cui cinque di Cases e tredici di Fortini. Si tratta per lo più di brevi composizioni epigrammatiche che sbeffeggiano il destinatario o altri interlocutori letterari (Segre, Calvino e altri) e che illuminano una produzione minore di Fortini, in cui Cases ha una importante responsabilità: questi versi fortiniani nascono specificamente – fin dal 1944 – per onorare una specie di “metrica famigliare” tra i due, assecondando l'esibito gusto *retrò* di Cases per le forme chiuse e le rime che egli stesso definisce in più sedi come fermo al «Corriere dei piccoli».⁵¹ Così molte lettere del carteggio si configurano come veri e propri botta e risposta di distici pungenti. Ad esempio:

se 1965?», «A Cases (non spedita)». Cfr. anche la testimonianza di Bellocchio, che parla di «rischio» Fortini, in P. Bellocchio, *Un 'fratello maggiore' dei «quaderni piacentini»*, in *Per Cesare Cases* cit., pp. 77-82: p. 81.

⁴⁷ Cfr. Fortini a Cases, s.d. [1992] (in Fondo Cases, Cartella 12R, n. 11), che esprime malcontento per alcune questioni economiche e per una serie di repliche a suoi articoli, in particolare una di Cesare Garboli dal «tono ingiurioso». E cfr. Fortini a Cases, 7.6.1991 e, soprattutto, 10.3.1992, riguardo all'orientamento della rivista.

⁴⁸ Anche alcuni epigrammi di Cases, anche se in modo più frammentario, sono editi grazie a sue testimonianze; si veda p. es. C. Cases, *Il momento dell'eticità*, in «L'immaginazione», 130, giugno 1996, p. 4: «Qui pregarono o Lattes dei rabbini / ignari di esser gli avi di Fortini».

⁴⁹ Cfr. per esempio i quattro componimenti presenti nel carteggio Fortini-Solmi, Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Renato Solmi.

⁵⁰ Diciannove se si conta anche la citazione della strofa del però già edito *Il falso vecchio*, in Fortini a Cases, 8.2.1976. Ne vengono nominate anche altre, probabilmente presenti in lettere non rinvenute.

⁵¹ Cfr. C. Cases, *Macellazione del maiale. Ovvero Fortini e la parodia*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, p. 63: «Solo una volta mi riuscì di piegare, diciamo così, materialmente l'amico Fortini alla mia inconfessata concezione della poesia, e fu nell'Epifania del 1944, quando egli, ammantato da Befana che porta regali ai bambini, si esibì alla festa della Colonia Libera Italiana di Zurigo, che raccoglieva i connazionali antifascisti, recitando un monologo in versi – ottonari rimati alla «Corriere dei piccoli» – da me composto per l'occasione». Ma vedi anche altri riferimenti espliciti alla rivista per bambini in Id., *Confessioni di un ottuagenario* cit., p. 71, e quelli sparsi nel carteggio, Cases a Fortini, 21.6.1958 e 30.6.1959.

Dunque ho capito, Cesare. Non il vero ma il certo
(angolo Corso Umberto)⁵²

Qui il chiaro riferimento è all'appartenenza di Cases all'Einaudi: Fortini commenta infatti «stando a Torino si torineggia». Accuse a cui Cases risponde inferendo sulla tentazione fortiniana di ergersi a depositario della verità:

Il vero è vero, e il certo è solo certo,
ma tu non farne, come suoli, un merto.⁵³

Altri epigrammi saranno citati più avanti in merito a questioni specifiche, ma tra le composizioni più interessanti va qui menzionata almeno *Imitazione di Catullo* del 1960, un testo di Fortini di cui sopravvivrà per le stampe il solo verso su Calvino, che diventerà l'epigramma 37 dell'*Ospite ingrato*. Qui Fortini prende di mira la redazione di «Officina», non risparmiando neanche se stesso e le sue intemperanze caratteriali che minacciano ogni rivista che lo sceglie come collaboratore:

Che fai, Fortini? Cosa aspetti ad andartene?
Vizi avvizziti Zolla ci sociòloga,
dove impaccia un Guiducci, due ci guidano,
Gadda ci cova, Pasolini pèndola,
cinico bimbo va Calvino incolume...
Che fa Fortini? Cosa aspetta ad andarsene? ⁵⁴

IV. Poor German

Il carteggio è di grande interesse anche in merito all'instancabile attività di mediatori e traduttori di letteratura tedesca svolta da Cases e Fortini. Chi ha letto le lettere raccolte nel *Laboratorio Faust*⁵⁵ sa bene quanto Cases sia un fondamentale punto di riferimento per Fortini riguardo alla lingua tedesca. Nel corso dei decenni sono moltissime le sedi in cui il poeta chiede al germanista consulenze linguistiche su termini singoli, aiuti su

⁵² Fortini a Cases, 22.9.1973. Il distico che fa coppia con il famoso epigramma 17 dell'*Ospite ingrato* col titolo villoniano *Et à bonnes mœurs dédié*. F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 887.

⁵³ Cases a Fortini, 2.10.1973.

⁵⁴ Fortini, s. d. [1960], Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F1 Fortini – Cases R, Cartella 22R, 18. La poesia è raccolta autonomamente nella cartella Poesie, Fondo Fortini F 3a, Da Catullo. F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 918.

⁵⁵ C. Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di R. Venuti e M. Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019.

questioni filologiche, consulti editoriali, richieste di bibliografia, delucidazioni interpretative su passi o interi testi. In una lettera del 1980, confessa, ancora dopo anni, di non sapere bene il tedesco, «pur avendo il capo pieno di lessico» e chiede a Cases se può raggiungerlo a Bonn, dove si trova, per seguire finalmente – scrive – «un corso che mi aiutasse [...] a metter tre parole in croce e a legger più speditamente». E aggiunge: «proprio in relazione al mio poor German, non sarebbe male stender un velo sulle mie versioni – delle quali tuttavia son assai orgoglioso».⁵⁶

Nel carteggio troviamo, poi, lo stralcio di una traduzione fortiniana del racconto *Josefine die Sängerin* di Kafka – che confluirà modificata nell'antologia Einaudi *Nella colonia penale e altri racconti* – e le attente osservazioni di Cases.⁵⁷ Ci sono anche saggi di traduzioni poi non pubblicate, come un passaggio del *Wilhelm Meister* di Goethe.⁵⁸ Si viene inoltre a conoscenza del progetto mastodontico, e rimasto sulla carta, di pubblicare in italiano tutte le poesie Goethe (così tante che non riescono neanche a convenire sul loro numero esatto).⁵⁹

Una menzione a parte merita Bertolt Brecht, sempre presente nel corso di cinquant'anni: abbondano infatti le osservazioni sulle sue opere, tra cui *Storie da calendario*, *Gli affari del signor Giulio Cesare* e il *Romanzo da tre soldi*, o riflessioni intorno all'attualità dello straniamento nel teatro e nel cinema dagli anni Settanta in poi.⁶⁰ Si tratta di lettere che si rivelano utilissime per ricostruire il percorso di «conversione»⁶¹ di Cases, ammaliato ma mai totalmente persuaso dalla «grandezza» di Brecht, sul cui giudizio si intrecceranno prima le resistenze lukácsiane e poi quelle di Adorno, fino a una rivincita parziale. Alcuni pareri rimandano direttamente a opinioni espresse nei più importanti saggi brechtiani di Cases: le introduzioni ai *Dialoghi di profughi*, al *Me-Ti* e agli *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, ma anche il saggio sul *Pflaumenbaum* e quello sulla *Teoria del dramma moderno* di Szondi. Le lettere testimoniano anche l'uso che Cases vuole fare di Brecht in contrapposizione a certa cultura italiana di sinistra degli anni Sessanta. Si veda, in questo senso, la lettera in cui racconta a Fortini

⁵⁶ Fortini a Cases, 11.11.1980.

⁵⁷ Fortini a Cases, 21.6.1985, Cases a Fortini, 30.6.1985. Cfr. F. Kafka, *Nella colonia penale e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1986 (collana «Scrittori tradotti da scrittori»).

⁵⁸ Fortini a Cases, 6.6.1974.

⁵⁹ Cfr. Fortini a Cases, 16.6.1982 e Cases a Fortini, 26.6.1982. Fortini allude vagamente a un progetto di Roberto Feretonani (poi realizzato nei «Meridiani» J.W. Goethe, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1989-1997, voll. 3), a cui vorrebbe contrapporre il proprio: «Se siamo bravi, li battiamo sul tempo».

⁶⁰ Cfr. almeno Cases a Fortini, 1.8.1959, 19.3.1972 e 2.10.1973.

⁶¹ Così in *Intervista a Cesare Cases*, a cura di L. Forte, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 77.

di un convegno organizzato da Pietro Rossi su “morale e società”, a suo parere colmo – escluso l’intervento di Bobbio – di sciocchezze:

Mi consolo facendo un corso su Brecht, di cui riconosco sempre più l’attualità. Mentre secondo Lombardi ci sono state epoche in cui la schiavitù era morale, almeno secondo Brecht non lo è mai stata. Anzi ti sarei grato se tu ritrovassi quella scelta di poesie brechtiane pubblicata in un volume Reclam (orientale) che ti prestai una volta, perché vorrei tradurre se possibile la poesia, che ho trovato solo lì, della pioggia che non può andare all’ingiù. Ora che tutti sostengono che la pioggia può benissimo andare dal basso in alto occorre rinfrescare la memoria alla gente.⁶²

La poesia citata è il *Lied vom Klassenfeind*, tradotta in italiano col titolo *La canzone del nemico di classe* solo nel 2005.⁶³ Cases tradurrà e presenterà però sui «quaderni piacentini», pochi mesi dopo la lettera citata, *Due poesie inedite di Bertolt Brecht*⁶⁴ in apertura di fascicolo, prima del miliare *Mandato degli scrittori e limiti dell’antifascismo* di Fortini, in cui la figura di Brecht riveste un ruolo centrale come esempio di intellettuale che con il suo intervento al *I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura* supera l’ideologia vagamente progressista della cultura frontista in nome di un discorso strutturale sui rapporti di proprietà.⁶⁵ È l’esempio più eclatante, questo, di un lavoro congiunto per la legittimazione di una operazione politica portata avanti dagli intellettuali marxisti critici vicini all’operaismo nei confronti del PCI e della coesistenza pacifica tra i due blocchi. Questa battaglia simbolica continua in altre sedi, per esempio anche attraverso la pubblicazione per Einaudi prima dei *Dialoghi dei profughi* nel 1962 e poi nel 1970 del *Me-Ti*, le cui introduzioni di Cases insistono sulla scarsa considerazione di Brecht per le «tattiche unitarie» dei «partiti operai»,⁶⁶ ma anche negli stessi «quaderni piacentini» attraverso la pubblicazione di altre poesie che presentano l’esule B.B. nei suoi caratteri più critici nei confronti dell’eurocentrismo e del consumismo statunitense.⁶⁷

Nel carteggio sono fittissimi i riferimenti a *Santa Giovanna dei Macelli*, tradotta da Fortini nel 1951, che diventa un vero e proprio codice per

⁶² Cases a Fortini, 12.4.1964.

⁶³ B. Brecht, *Poesie*, a cura di L. Forte, Torino, Einaudi, 2005, vol. II, p. 321.

⁶⁴ B. Brecht, *Due poesie inedite di Bertolt Brecht*, in «quaderni piacentini», III, 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 3-4.

⁶⁵ Ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 130-186.

⁶⁶ C. Cases, *Introduzione*, in B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 12.

⁶⁷ B. Brecht, *Brecht in America: sei poesie inedite*, in «quaderni piacentini», IV, 25, dicembre 1965, pp. 2-5; Id., *Dal Me-ti (Libro delle svolte) di Bertolt Brecht*, in «quaderni piacentini», V, 28, settembre 1966, pp. 60-69; Id., *Cinque poesie*, in «quaderni piacentini», VII, 33, febbraio 1968, pp. 92-93; Id., *Lettere a un Americano adulto*, in «quaderni piacentini», VII, 36, novembre 1968, pp. 50-55.

rimandare scherzosamente alla violenza del capitalismo e alla concretezza dei bisogni materiali, ricorrente anche in svariati epigrammi.⁶⁸ La più eclatante manifestazione di questo *inside joke* è la poesia scritta da Fortini nel 1980 in risposta al commento di Cases alla sua traduzione di *Santa Giovanna* che è *La macellazione del maiale*.⁶⁹ Questo testo fortiniano, pubblicato poi come epigramma 159 nella seconda edizione dell'*Ospite ingrato* con il titolo didascalico *Risponde al Cases per elogi alla propria versione di Johanna der Schlachthöfe*,⁷⁰ è inviato prima a Cases in due versioni, una manoscritta e una dattiloscritta, entrambe diverse da quella edita.

In questi versi convergono molti aspetti interessanti, a vari livelli. Innanzitutto, al livello lessicale, agisce l'intertesto brechtiano – attraverso soprattutto i riferimenti al campo semantico della macellazione e dell'atto di mangiare. Al livello metrico vi è poi l'autoparodia della propria traduzione, infatti gli endecasillabi sciolti qui usati non sono altro che una risposta a Cases che nel suo saggio li aveva individuati come traduzione dell'intento parodico di Brecht nei confronti del dramma schilleriano in pentapodia giambica attraverso la parodia del melodramma italiano. Rappresenta così, tra le altre cose, una perfetta applicazione della traduzione rifacimento teorizzata da Fortini.⁷¹ A livello contenutistico, il testo usa questa impalcatura brechtiano-passatista per esprimere con ironia la «bile» per un mondo cambiato in modo diverso da come Cases e Fortini si aspettavano negli anni Cinquanta: la fabbrica di salami a Tricarico, città in cui vent'anni prima ci fu il funerale di Rocco Scotellaro, rappresenta il diverso disumano progresso portato dal neocapitalismo, che ha distrutto le possibilità e le speranze del dopoguerra nell'emancipazione del mondo contadino: gli anni di Scotellaro, appunto, ma anche di Carlo Levi, Alicata, Panzieri, e anche gli anni in cui Fortini traduceva *Santa Giovanna* nel 1951 con uno spirito e una distanza diversi di quando, dieci anni più tardi, avrebbe composto *Traducendo Brecht*.⁷²

Per quanto riguarda Brecht, si segnala ancora una sorta di piccolo “laboratorio Svendborg”, cioè alcune lettere degli anni Settanta incentrate sulle traduzioni che Fortini sta facendo per la raccolta *Poesie di Svendborg*, pubblicata da Einaudi nel 1976. In particolare risulta interessante una lettera di Cases contenente osservazioni su diverse traduzioni fortiniane,⁷³

⁶⁸ Cfr. tra gli altri l'epigramma *Schinken und Geschichte*, in Fortini a Cases, 8.6.1982, ma anche altri componimenti in Fortini a Cases, 26.9.1972, e 22.9.1973, e 2.10.1973.

⁶⁹ Cfr. *supra*.

⁷⁰ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1092-1093.

⁷¹ Cfr. F. Fortini, *Traduzione e rifacimento* [1972], *ivi*, pp. 818-838.

⁷² In alcune lettere – Fortini, 26.9.1972, e Cases, 1.10.1972 – si rievocano con nostalgia quegli anni comunque politicamente complessi, immaginando con ironia sognante cascate di rientri nel PCI e articoli in riviste della sinistra non più editi negli anni Settanta.

⁷³ Cases a Fortini, 2.2.1974. Le poesie commentate sono *Chi sta in alto*, *Uomo che hai la giacca consunta*, *Quando il tamburo*, *Visita ai poeti in esilio*, *Marie Sanders*, *Canzone del fronte unito*,

nelle quali il germanista si sofferma su un procedimento «oscuro» reiterato da Fortini che potremmo definire spostamento metonimico:⁷⁴ in *Le paure del regime*, per esempio, le «Würgmale» (secondo Cases «ecchimosi da strangolamento») diventano «ecchimosi strangolatrici», e in *Parole che il Führer non può sentire* «gehetzte Ausdruck» (secondo Cases «espressione da animale aizzato») è reso con «espressione aizzata».⁷⁵

In un'altra lettera Fortini chiede l'aiuto di Cases su una poesia che riveste un'importanza enorme nella sua produzione di traduttore: *Il ladro di ciliegie*. Qui, oltre a chiedere consiglio su questioni specifiche (sia macrotestuali sulla *Steffin Sammlung*, sia traduttive, sulla parola «Bettstatt»), chiede della bibliografia sull'interpretazione complessiva del testo, appuntando a margine delle proposte:

Non riesco ad altro che a supporre una di queste interpretazioni; ma non mi pare possano, tutte, convivere.

- 1) Il tuo ciliegio non è tuo, dovrai andartene, sei un *Flüchtling* etc.
- 2) c'è chi sta peggio ed è allegro
- 3) allegoria della fine del 'mio' e del 'tuo'
- 4) Notte e finestra come condizione di 'morto'; criptoidentificazione del giovane *Dieb* e del figlio di B.⁷⁶

Interpretazioni queste, soprattutto la 3) e la 4), che rimandano a due nodi cruciali della poetica e del pensiero fortiniani: l'allegoria predittiva, per cui un episodio o un elemento si trasfigurano subito in una *figura* storica che profetizza l'utopia avvenire; e la soglia problematica tra morte e rinascita, il dialogo biunivoco tra eredità e posterità, in cui il futuro può redimere il passato o ferirlo mostrandone le contraddizioni.⁷⁷

Consiglio agli artisti, Le paure del regime, Parole che il Führer non può sentire, Durata del III Reich, Al luogo di esilio danese, Dispensa, Leggo.

⁷⁴ In questo caso la metonimia serve a innalzare il registro con un *surplus* poetico. Questo procedimento rientra nella tendenza di Fortini traduttore a rifuggire il registro medio, abbassando verso il popolare (con ricorso al dialetto o italiano regionale toscano, comunque all'interno di una tradizione letteraria) o alzando (lessico manzoniano, metaforizzazione etc.). Mi permetto di rimandare al capitolo «5. Traduzioni a confronto: *Io Bertolt Brecht e Poesie e canzoni*» della mia tesi di dottorato S. Spampinato, *La ricezione di Brecht e la poesia italiana del secondo Novecento*, rel. R. Gilodi, Università degli Studi di Torino, 2021.

⁷⁵ Gli originali delle due poesie si leggono in B. Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht et al., Berlin und Weimar, Aufbau / Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988-2000, vol. 12, pp. 68 e 74. Nell'edizione einaudiana i due passi rimarranno nella versione di Fortini: B. Brecht, *Poesie di Svendborg*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 111 e 119.

⁷⁶ Fortini a Cases, 23.8.1971.

⁷⁷ Su questa interpretazione fortiniana del *Kierschdieb*, in connessione ad altre poesie fortiniane di *Questo muro (Il cugino, Il bambino che gioca)*, cfr. L. Lenzini, *Traducendo Brecht*, in Id., *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, pp. 125-176.

Cases, nella sua lettera del 31 agosto 1971, risponde:

Il Kierschdieb mi pare che sia il tipo dell'allegro irregolare ed eslege che piace a Brecht anche se gli insidia la sua proprietà, anzi lui è soddisfatto se questa finisce nelle sue mani. Non credo che per questo si possa parlare di un'allegoria della fine del tuo e del mio. D'altra parte può essere che l'esilio relativizzi ulteriormente il possesso, ma appunto per questo mi sembra che qui abbia (eccezionalmente) una funzione positiva: il bagaglio dell'emigrante, anche se ha radici nella terra, è leggero e facilmente amovibile, ed è bene che sia così.

Di fronte a una interpretazione allegorica e profetica, Cases preferisce una lettura che sottolinea la predilezione di Brecht per i personaggi anarchoidi e libertari, la vita nella sua misura minima che resiste sotto l'apocalisse.⁷⁸ Riecheggiano qui le contrapposizioni tra Brecht e Benjamin studiate da Cases a proposito della poesia *Der Pflaumenbaum*,⁷⁹ ed emerge il fatto che Fortini si affida proprio a uno degli aspetti brechtiani che meno convince Cases, come si può leggere nella sua introduzione al *Me-Ti*, dell'anno prima: «I posteri, [...] diventavano dopo la bomba atomica una funzione illegittima, nulla autorizzava più a presumere la loro esistenza, né a rivolgersi a loro».⁸⁰

Emerge così, in un caso particolare ma rivelatore, una dialettica tra due posizioni e due disposizioni che rappresentano altrettante impostazioni cardine del marxismo, in un dialogo serrato che attraversa tutto il carteggio: l'eredità illuministico-razionalista e la spinta morale e messianico-religiosa del comunismo.

V. Ma pur la preferisco ai colonnelli

Già nel 1954, in quella che è la seconda lettera di Fortini conservata – e la prima a cui vi sia una risposta di Cases – si discute di «religiosità» e «illuminismo». Fortini riferisce con amarezza della reazione suscitata dal suo scritto *«Komm, süsser Tod»* (*Vieni dolce morte*) pubblicato su «Nuovi

⁷⁸ È interessante confrontare questo scambio di interpretazioni con quello contenuto in C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx* cit., pp. 67-71, 74-75, 151-152, in cui, in polemica con Timpanaro che ama l'illuminismo brechtiano in contrapposizione ai francofortesi, Cases scrive una sua spassosa versione di *Gavroche*: «Il est tombé par terre, / c'est faute à Horkeimer. / Il est tombé dans le ruissau, / c'est faute à Adorno».

⁷⁹ C. Cases, «*Der Pflaumenbaum*»: Brecht, Benjamin e la natura, in «Studi germanici», III, 2, 1965, pp. 211-237.

⁸⁰ C. Cases, *Introduzione* [1970], ora con il titolo *Saggi sul «Me-Ti»*, in B. Brecht, *Me-Ti. Il libro delle svolte*, Roma, Lorma, 2019, p. 234.

argomenti».⁸¹ Il testo, prendendo le mosse da una recensione a *L'homme et la mort dans l'histoire* di Edgar Morin, invitava a condurre un'indagine rigorosa sull'«ideologia pratica del socialismo e del comunismo nei confronti della morte individuale»,⁸² lamentando la sordità da parte di molti intellettuali marxisti a questi temi e concludendo con un'accusa rivolta al mondo culturale italiano: «una società che tace sulla morte è inumana almeno quanto una che ne parla troppo».⁸³ La provocazione non era passata inosservata alla redazione di «Società», che, in un pezzo anonimo ma probabilmente di Carlo Muscetta, aveva accusato Fortini di essere un «missionario della religiosità e socialità comunitaria» in netto contrasto con «la lotta per una visione scientifica del mondo» portata avanti nelle società socialiste.⁸⁴ Così Fortini furibondo scrive a Cases, indignato per questo tentativo di screditarlo politicamente in quanto collaboratore di «Comunità», la famosa rivista olivettiana.⁸⁵ C'è un passaggio in cui emerge chiaramente la contrapposizione di vedute:

non è dell'accusa (falsa) di irrazionalismo che mi risento. Tu forse – e me ne dispiace – sembri, almeno in parte condividerla, perché per te non si sarà mai abbastanza neoilluministi.⁸⁶

Alla lettera Cases risponde rassicurando innanzitutto l'amico sulla prossimità delle rispettive vedute: «della “religiosità” comunitaria tu puoi condividere gli interessi [...] ma certo non le finalità e lo spirito».⁸⁷ Aggiunge poi una serie di argomenti:

Al di fuori degli attacchi di Muscetta, mi sembra indubbio che in certi tuoi scritti [...] sia riscontrabile un tono comunitario (*non*, per carità, nel senso olivettiano o di Muscetta, ma nel senso di Mounier e di «Esprit», nel

⁸¹ Ora con il titolo *La morte nella storia*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1312-1317.

⁸² *Ivi*, p. 1314.

⁸³ *Ivi*, p. 1316.

⁸⁴ «Società», IX, 1, 1955, p. 194. Fortini replica con una sua lettera nel numero successivo (*Una lettera di Franco Fortini*, in «Società», IX, 2, 1955, pp. 389-390), ma uno scritto della redazione – di nuovo anonimo – rincara la dose puntando il dito contro la convivenza nel pensiero fortiniano di marxismo e religiosità. Cfr. D. Dalmas, *Lispettore generale: Franco Fortini e «Nuovi argomenti»* (inedito, in corso di pubblicazione), e M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011, pp. 141-143.

⁸⁵ È interessante confrontare la lettera con altre, dal tono simile, inviate in quei giorni ad Alicata (F. Fortini, *Un giorno o l'altro* cit., pp. 153-153), Panzieri (R. Panzieri, *Lettere (1940-1964)*, a cura di S. Merli, L. Dotti, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 64-65) e Carocci (V. Ottino, *Alberto Carocci e «Nuovi Argomenti»: la nascita di una rivista attraverso carteggi inediti*, Roma, Carocci, 2023, pp. 121-122).

⁸⁶ Fortini a Cases, 7.3.1955.

⁸⁷ Cases a Fortini, 12.3.1955.

senso di una problematica morale che è solitamente estranea alle sinistre). Che io o altri neoilluministi dall'alto dell'epoca prequarantottesca (direbbe Solmi) ti diano a volte l'impressione di guardarti «come un minorene o minorato» può essere, e se è così ne faccio ampia ammenda [...]. In questi anni ho acquisito la convinzione (per quel che può valere il mio parere) che 1) la tua evoluzione da autore di incomprensibili articoli su Kafka nel «Politecnico» a giustiziere del «mulino» o di «Terza generazione» è tale che dovrebbe soddisfare il più intransigente neoilluminista o comunista romano; 2) gli eventuali residui di «irrazionalismo» e di «comunitarismo» (nel senso predetto) non solo di per sé non possono dar noia a nessuno, ma sono anzi l'indispensabile garanzia che tu mantenga la tua funzione di fermento culturale, perché di intellettuali tipo [Gastone] Manacorda ce n'è molti mentre di tipo «francese» ci sei soltanto tu, e quindi se tu non esistessi bisognerebbe inventarti; 3) [...] quello che trovo però è che tu dovresti accettare questa tua posizione particolare. Dico questo perché hai reagito così violentemente all'idea che io condivideva la definizione di «irrazionalista». Che te ne importa che gli altri non ti trovino abbastanza razionalista? Tu sei tu e basta.⁸⁸

Qui Cases coglie un aspetto fondamentale dell'originalità fortiniana nel dibattito culturale italiano. In ambito tedesco si tratta di una questione annosa, ovvero, come si esprime anche il tardo Lukács a proposito di sé stesso giovane, di Bloch, di Benjamin e Adorno, della problematica «fusione di un'etica “di sinistra” con una teoria della conoscenza (ontologia, ecc.) “di destra”».⁸⁹ In Italia, invece, «*Komm, süsser Tod*» anticipa di molto i tempi e infrange un tabù della sinistra anni Cinquanta, avviando peraltro quella indagine sulle forme del negativo che farà di Fortini un *unicum* tra i marxisti italiani, tanto da qualificarsi agli occhi dei suoi interlocutori come un «protestante», un «puritano segnato dalla tragicità della condizione umana».⁹⁰ Cases, invece, è definito dall'amico – e si autodefinisce – un «neoilluminista», almeno a questa altezza: la sua parabola sarà in questo senso diversa anche se complementare.

Un'altra tappa imprescindibile in questa dialettica tra Cases e Fortini è costituita dai loro due famosi scritti apparsi sui «quaderni piacentini» nel 1965: *Un colloquio con Ernesto De Martino* di Cases e *Gli ultimi tempi* di Fortini.⁹¹ Cases rievoca nel suo testo la sua ultima visita, in ospedale, a

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ G. Lukács, *Premessa* [1962], in Id., *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 1999, p. 19.

⁹⁰ D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006, p. 14. Ma cfr. su questo punto tutta l'introduzione, pp. 9-15.

⁹¹ C. Cases, *Un colloquio con Ernesto De Martino*, in «quaderni piacentini», IV, 23-24, 1965, pp. 4-10. F. Fortini, *Gli ultimi tempi*, *ivi*, pp. 11-17. Il testo fortiniano, modificato, è ora presente col titolo *Due interlocutori*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 1387-1397.

De Martino, che, malato di cancro, è tenuto all'oscuro dai suoi familiari sulle sue reali condizioni di salute. I due discutono insieme su vari temi, ma finiscono per parlare della morte. L'antropologo, che ha da poco scritto *Apocalissi psicopatologiche e apocalissi culturali*,⁹² ritiene che «il dominio razionale dell'uomo sulla natura», scelto dalla cultura occidentale in alternativa alla via religiosa come «elemento di reintegrazione culturale dell'individuo nella società», si scontri con i limiti invalicabili dell'essere umano. Così, spiega, anche nel socialismo serve «una soluzione simbolica» che, anche attraverso elementi rituali, permetta agli esseri umani di attraversare i momenti significativi dell'esistenza e, soprattutto, la morte, «la crisi ultima e definitiva della presenza dell'individuo». Cases da un lato fa riferimento a Timpanaro e alla filosofia leopardiana,⁹³ dall'altro pone il problema, per lui cruciale, della possibile estinzione collettiva data dalla minaccia della bomba atomica. Il problema della morte individuale è secondario, rispetto a quello del pericolo storico: in una società senza classi la morte potrà «perdere gran parte della sua drammaticità», poiché l'individuo vivrà «realizzando immediatamente la specie».⁹⁴ Nella sua replica all'amico, Fortini osserva che prepararsi alla morte e annunciare la morte sono un compito attinente alla sfera del sacro che il razionalismo di matrice illuminista non riesce a vedere. In uno dei passaggi più forti, scrive: «le mandrie imploranti che scendevano nelle fosse naziste testimoniano a favore dell'uomo più di tutti coloro che rifiutano la benda. Il cristianesimo umilia i filosofi».⁹⁵ Fortini sostiene che ci sono delle parti dell'uomo, la malattia, la morte, che stanno rispetto ad altre come strumentali, sopite; compito del comunismo è anche quello di attraversare il negativo della vita e il senso religioso che lo pervade e di inglobarlo dialetticamente in una visione, anche se questo nodo rimane sempre insolubile.

I due ritornano più volte su questi due saggi. Scrivendo all'amico Cases ammette:

D. M. non voleva sapere di morire, che fosse per le ragioni che penso io o per quelle che pensi tu o per entrambe. [...]

Hai capito che mentre mi occupavo di un argomento così poco ortodosso come la morte, lo facevo però in un caso che soddisfaceva tutto il mio attaccamento alla continuità lukácsiana tra valori borghesi e valori sociali-

⁹² E. De Martino, *Apocalissi psicopatologiche e apocalissi culturali*, in «Nuovi argomenti», 69-71, 1964, pp. 105-141.

⁹³ Cfr. il giudizio critico che Timpanaro dà ai due articoli (soprattutto a quello di Fortini, «estremamente confuso e sfocato»), in C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx* cit., pp. 91-92.

⁹⁴ C. Cases, *Un colloquio con Ernesto de Martino* cit., p. 10.

⁹⁵ F. Fortini, *Gli ultimi tempi* cit., p. 14.

sti, e hai lacerato il velo di questa contraddizione [...]. Non si ha diritto di vivere, né di raccontare, una morte privilegiata.⁹⁶

Però ribatte:

denunciando a buon diritto il mio attaccamento all'individualismo borghese tu hai scritto un pezzo più individualistico del mio: mentre nel mio si tratta di argomentazioni che può seguire chi non sappia nulla né di D. M. né di me, nel tuo campeggiano a tutto tondo queste due grandi anime, cui si aggiunge la tua. Inoltre c'è il tuo solito leitmotiv del "l'avevo sempre detto".⁹⁷

L'interesse per De Martino continua nel 1973, quando Cases scrive la sua lunga e articolata introduzione al *Mondo magico* per Boringhieri, in cui ricostruisce fittamente tutti i riferimenti di De Martino e la sua operazione filosofica di «etnocentrismo critico»: l'eredità crociana, la sua critica alla sociologia durkheimiana, Levy-Bruhl e Lévi-Stauss, il rapporto con il marxismo e la psicologia.⁹⁸ Cases qui riconosce la grandezza di De Martino ma prende le distanze dal *Mondo magico*, che a suo parere rischia di essere «un'opera aporetica»: scrive che è simile ad *Al di là del principio di piacere* di Freud e *Teoria del romanzo* di Lukács senza però raggiungere gli esiti di quelle che considera le vere opere *construens*, cioè *Eros e civiltà* di Marcuse e *Storia e coscienza di classe* dello stesso Lukács.⁹⁹ In particolare, quando Cases si trova a commentare i rapporti tra De Martino e l'esistenzialismo, esprime la sua critica cruciale: pur denunciando la boria della società occidentale tecnica e la crisi della presenza, De Martino nello storicizzare le società magiche finisce «per destoricizzare il presente, cioè quella crisi della borghesia che egli vive ma non può o non vuole scrutare fino in fondo».¹⁰⁰

Per Cases il problema rimane politico. Sono gli anni della scuola di Francoforte, dell'interesse intensificato per Benjamin,¹⁰¹ anni in cui il marxista Cases studia gli scrittori primo-novecenteschi della destra per storicizzare la loro crisi all'interno della trasformazione sociale della società capitalistica. Siamo nello stesso anno di *G. Benn difeso contro un suo adoratore*, in cui in polemica con Roberto Calasso e la postura dell'in-

⁹⁶ Cases a Fortini, 27.9.1965.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ C. Cases, *Introduzione*, in E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Boringhieri, 1973, pp. III-XXVII.

⁹⁹ *Ivi*, p. XXVI.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. XXIX.

¹⁰¹ Cfr. C. Cases, *Nota introduttiva*, in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, pp. VII-XII.

telletuale-sciamano, ma anche contro l'ottimismo della sinistra (e in particolare contro Tito Perlini), scrive: «al momento del trapasso vogliamo gridare ad alta voce che periamo a causa del capitalismo e non del destino dell'uomo occidentale, e per mancanza di rivoluzione e non di un mito».¹⁰²

Anche di questi dibattiti troviamo riflessi nel carteggio. Fortini varie volte nelle sue lettere lo accusa di cedere all'irrazionalismo, di dare troppa importanza agli autori della crisi, del negativo, dando così troppo spazio alle loro posizioni. Gli ripete più volte una frase già scritta in una lettera degli anni Cinquanta: «A combattere lucertole non si diventa cavalieri».¹⁰³ Commentando il saggio su Benn, Fortini scrive: «Von Hegel bis Nietzsche, mi dicevo. C'è una lenta marcia avvolgente: // Cesare, a un altro scatto della tua Polaroid / già lo sappiamo: è Freud».¹⁰⁴ E più avanti chiosa:

Chi ci ucciderà è il Capitale, non il destino. Con una differenza: che questo andrà proclamato fino a un minuto prima e non, come tu sembri suggerire, anche per qualche minuto dopo o per l'eternità. Fino a un minuto prima. Perché nell'ultimo minuto, senza dubbio, apparirà il Destino, con o senza maiuscola, ossia la condizione mortale. Uno può anche morire [...] avvelenato da un gas hitleriano o della Montedison; ma non mi pare possibile che durante la sua vita non abbia pensato che esiste anche la morte naturale (timpanara tu che timpanaro io). Direi che, da questo punto di vista, sarei meno sicuro di te di essere tanto diverso dalla "donnicciola medievale" che sperava salvezza dal Paradiso e non dalla rivoluzione. Anche perché so benissimo che tu, dalla rivoluzione non l'aspetti davvero. E neanche io.¹⁰⁵

Le posizioni sembrano quasi invertite. Ma non la prospettiva.¹⁰⁶ Cases risponde tra il serio e l'ironico, dopo qualche giorno:

Non credo che la mia caduta nel Maelstrom dell'irrazionalismo sia inarrestabile. In realtà questa componente ce l'ho sempre avuta accanto a quella illuministica (veniva fuori nella mia tesi di laurea su Jünger) ed è stata oscurata solo nel periodo lukácsiano. Comunque per darti soddisfazione ti dirò:

Errasti, o Franco: Freud è già passé.

¹⁰² Id., *G. Benn difeso contro un suo adoratore*, in «quaderni piacentini», XII, 50, luglio 1973, pp. 127-138: p. 137.

¹⁰³ Fortini a Cases, 16.12.1970, ma la frase appare anche in altri luoghi: Cases a Fortini, 19.10.1958 (in risposta), e Fortini a Cases, 3.10.1972.

¹⁰⁴ Fortini a Cases, 22.9.1973.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Fortini a Cases, 16.12.1970, ma la frase appare anche in altri luoghi: Cases a Fortini, 19.10.1958 (in risposta), e Fortini a Cases, 3.10.1972.

Questa è l'ora di Klages e Dacqué.¹⁰⁷

Questi autori saranno citati nell'introduzione al *Mondo magico*, che conterrà però «anche sterzate marxiste», precisa Cases. Il quale continua poi la sua risposta all'amico alternando riflessione ed epigramma in un passaggio che vale la pena citare per intero:

Bisogna proclamare che ci ucciderà il capitale e solo esso fino a un minuto prima di morire e non anche qualche minuto dopo, svolazzando verso l'aldilà? Non ne sono molto sicuro. Da quando mi hai giustamente rimbeccato a proposito di de Martino ho avuto ampiamente modo di convincermi che la morte non può essere sublimata in alcun modo, ma ciò non basta a farmi pensare al paradiso, il mio illuminismo è troppo resistente, Timpanaro per me è troppo metafisico.

La morte natural veggio a gran passi
 appropinquarsi, e tremano i budelli,
 ché non son più tra i creduli smargiassi,
 ma pur la preferisco ai colonnelli.
 Se non avrò questo destino invisio,
 io ti abbandono, o Franco, il paradiso.

Certo che con te le sterzate tra l'illuminismo e l'irrazionalismo riescono sempre male, perché tu stai in agguato a rimproverarmi e l'uno e l'altro:

Per te, o Fortini, filo sempre male,
 or troppo poco, or troppo irrazionale.¹⁰⁸

Oltre a prendere in giro l'amico per il suo tono inquisitorio, Cases riconosce in entrambi «la stessa dualità», seppur con dialettiche diverse. E così questo scambio fitto, lungo anni, su un tema così personale, ma così umano e così irriducibilmente politico, diventa anche un confronto tra tipi umani e insieme tra impostazioni filosofiche diverse e complementari, che sono anche due modi del marxismo eretico di contrastare l'impostazione ottimistica, provvidenzialistica del comunismo ufficiale. Tra i due modi dei marxisti di guardare alla morte individuati da Fabio Giovannini in *La morte rossa*,¹⁰⁹ ricerca rimasta emblematicamente senza seguito in Italia – ovvero l'esaltazione della morte eroica da un lato e la rimozione della morte dall'altro – le posizioni di Fortini e Cases rimangono fuori.

¹⁰⁷ Cases a Fortini, 2.10.1973.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ F. Giovannini, *La morte rossa. I marxisti e la morte*, Dedalo, Bari, 1993.

Cases, con il sorriso della lucida disperazione, si impegna a indagare sempre con sguardo di sociologo la percezione apocalittica del mondo: per lui – allievo di Lukács – il soggettivismo catastrofico rimane un sintomo affascinante da guardare da lontano attraverso le maglie storiche, con una lente de-metafisicizzata, nella consapevolezza illuminista che non c'è niente di sacro nella morte. Scrive a Fortini nella stessa lettera del 1973, in modo epigrafico: «La morte mi appare come una riduzione a zero e non come l'opposto radicale della vita», con una frase che ricorda una delle brechtiane *Storie del signor Keuner* da lui tradotte, in cui il pensatore solo sdraiandosi per terra «superò la tempesta nella sua grandezza minima».¹¹⁰ Ma questa che Cases definisce anche «sonnolenza» è fortemente dialettica, atta a modellarsi e trasformare il presente: ciò che risulta fondamentale è comprendere il sentimento soggettivo della crisi per storicizzarlo e pensare piuttosto al problema della violenza storica che è molto più urgente. Dall'altro lato, in Fortini è più volte ribadito il rifiuto dell'eredità illuminista, non solo nel suo giacobinismo politico, a favore del recupero di una tradizione pre-moderna anche negli aspetti irrazionalisti e religiosi, di una provvidenza seppur senza dio, e così, con inquietudine manzoniana, ricerca nelle cose la forza imperscrutabile per cui i «rovesciamenti paradossali (di cui vive, oltre tutto, il cristianesimo)» possano invece rivelarsi «umbra futurorum, figura dell'avvenire».¹¹¹ Fortini ricercherà in tutta la sua produzione saggistica e poetica questa nuova interezza, anche attraverso quell'«uso letterario della lingua [...] omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo»,¹¹² pur con la consapevolezza angosciante che l'agostiniana *civitas dei* non verrà mai veramente.¹¹³

Le due visioni di Cases e Fortini, però, sono lungi dall'essere incomunicanti. È un dialogo il loro che continua nelle lettere e negli scritti. Sembrano quasi risponderci a distanza, anche quando non parlano esplicitamente della problematica. Così Fortini due anni dopo invia a Cases i suoi versi *Ascoltando un intervento sull'Alfieri*, in omaggio, scrive, al suo gusto per le rime e all'intertesto goethiano che contengono; ma invia una versione che differisce da quella pubblicata poi nell'*Ospite ingrato*,¹¹⁴ nell'ultimo distico:

¹¹⁰ B. Brecht, *Storie del signor Keuner. Prima edizione integrale*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 2008, p. 3.

¹¹¹ F. Fortini, *Per una ecologia della letteratura*, ora in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, p. 1619.

¹¹² Id., *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* [1964], ora in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, p. 184.

¹¹³ Su questo punto, e in generale sul rapporto nell'opera fortiniana tra provvidenza e negativo, mi permetto di rimandare a S. Spampinato, «La Storia ha un modo di ridere che è ripugnante». *Franco Fortini e la dialettica del paradosso*, in *Il secolo di Franco Fortini. Studi nel centenario della nascita*, a cura di F. Della Corte, L. Masi, M. Slarzynska, Roma, Artemide, 2019, pp. 71-88.

¹¹⁴ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi cit.*, p. 1009.

prego ora il mondo con sommessata bile
perché di me resti ombra non orma.¹¹⁵

Che verrà poi modificata in:

qui chiedo al mondo con sommessata bile
che ombra non rechi mai di me né orma.¹¹⁶

La richiesta di scomparire prevale sull'urgenza, comunicata in prima battuta all'amico, che sembra contrapporre la sopravvivenza dell'«ombra» all'«orma», che parrebbe rimandare al primato dell'aspetto spirituale, inquieto (*umbra futurorum?*), sulla materia terrestre modellata al passaggio, immagine che in altre poesie di Fortini è attribuita ad animali privi di coscienza.¹¹⁷

Cases dal canto suo in *Cosa fai in giro?*, del 1978, scrive un brano rimasto iconico e opportunamente citato da Fortini in *Il discorso accanto alla pietra* nel 1982,¹¹⁸ che subisce l'influenza di un certo messianismo non estraneo neanche a Fortini:

È in questa storia millenaria che è affiorata in essi la speranza di una vera Terra Promessa in cui sia possibile l'essere miti senza essere vittime, la felicità senza sopraffazione, la religiosità senza Dio, l'attività senza maledizione del lavoro, l'attaccamento alle cose senza il denaro, la cultura senza il suo ruolo repressivo.¹¹⁹

Così, anche in tempi più vicini ai nostri, in cui parlare di posteri sembra quasi un'ingenuità, quando l'ottimismo progressista è stato spazzato via insieme al socialismo reale, ma i conflitti tra classi sociali rimangono vivi e la ruota della storia non accenna a fermarsi, mentre non si arresta neanche la rimozione collettiva dei limiti invalicabili dell'animale umano e sembra abbandonato anche ogni tentativo di storicizzazione di questi limiti, nel 2000, Cases, con il suo scetticismo partecipe, risponde così durante l'intervista già citata in apertura:

Come fa uno spirito laico a convivere con l'idea di promessa messianica?

¹¹⁵ Fortini a Cases, 8.6.1974.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Cfr. Fortini, *Del tuo timido gatto*, in *Passaggio con serpente*, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 432. *Il falso vecchio*, in particolare i versi finali: «Si guardi / l'anatra palmata che vigorosa / separa acqua e ombra».

¹¹⁸ Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1591.

¹¹⁹ C. Cases, *Cosa fai in giro?*, Roma, Edizioni dell'asino, 2019, p. 31.

Beh, non è detto che uno spirito laico non coltivi una propria attesa, una propria utopia non necessariamente religiosa.

Ma un'utopia ha qualcosa di religioso, implica una fede...

Più che una fede, direi una disperazione. [...]

La disperazione, a cui allude, apre a Dio?

Per me no. Però so che anche quando gridavo troppo forte che non credevo in Dio, ho sempre avuto l'opposizione del mio amico Fortini il quale in qualche modo credeva. Allora, se Dio esiste tanto meglio, ma non credo che esista. E se un messia arriverà non sarà qualcuno inviato da Dio.¹²⁰

VI. Figuren

C'è ancora un episodio pregno di significato, capace di sintetizzare le posizioni dei due di fronte al significato di quello che viene definito indicibile: si tratta di una lettera di Fortini degli anni Ottanta, in Cases viene consultato su una questione linguistica assai singolare:

Caro Cesare,

vorrei una informazione dal germanista (manco qui di dizionari adeguati). Iersera, nella prima parte del documentario di Lanzmann, un superstite di Treblinka raccontava come con altri, scavando una delle enormi fosse comuni dove si ammucchiavano le vittime di un eccidio S. S. di uno o due anni prima, le S. S. sotto pena di bastonate e peggio, avrebbero vietato di chiamare quegli orribili corpi «morti» o «vittime» bensì solo «*Figuren*» oppure [...] – e qui non rammento.* L'intervistato parlava un tedesco bastardo, mezzo yiddish. La parola l'ho sentita distintamente e il doppiato (che doppiava il francese della intervistatrice) dava: «*figure*».

A me (e a Ruth) risulta che «*Figuren*» sono le figurine (di porcellana n.s.w.) o i fantocci. È così? Nessun altro senso? Niente a che fare con 'figure'= numero?

È una macabra curiosità. Ma per me che ho studiato e ammirato la storia (straordinaria) di *Figura* in Auerbach e il suo significato in Dante, è importante sapere il percorso nella lingua tedesca fino alla precisione filologica delle S. S.

Puoi aiutarmi?¹²¹

A questa richiesta Cases risponde con la sua caratteristica precisione linguistica: pensa che «stia per Kunstfigur, fantoccio, marionetta», ma osserva che sul dizionario ha trovato anche il significato «“Stein”, cioè pezzo (o più specificatamente pedina) nel gioco degli scacchi».¹²² Poi, spo-

¹²⁰ A. Gnoli, *Il mio secolo tra Lukács e Adorno* cit., p. 34.

¹²¹ Fortini a Cases, 4.12.1986.

¹²² Cases a Fortini, 12.12.1986.

stando il discorso, loda i documentari di Lanzmann e i fumetti *Maus* di Spiegelmann, che definisce «i veri capolavori su Auschwitz», della cui qualità si sorprende, perché temeva ormai definitivo «l'atto di mercificazione» della memoria. Tace totalmente la possibile affinità tra la parola tedesca «Figur» e «Figura» di Auerbach (che presumibilmente è invece recuperata dal critico come latinismo). Non segue Fortini nel suo discorso, che è invece ancora una volta rivelatore del procedere del suo pensiero, della saldatura estrema tra estetica, dialettica hegel-marxiana e spirito religioso: è qui presente la violenza storica e la morte nel suo volto più disumanizzante e reificante e insieme la speranza che essa possa essere attraversata per rappresentare qualcosa che si può vedere solo controluce nel presente e nelle sue misere, cruenti contraddizioni, qualcosa che possa contenerle e realizzarle. È estremamente significativo che questo passaggio avvenga qui attraverso l'accostamento a un procedimento estetico: il procedimento del realismo dantesco.¹²³

Leggendo questa lettera non può che affiorare alla mente un altro scrittore che aveva osato parlare di Dante e di letteratura salvifica ad Auschwitz: Primo Levi, che mai però con il suo *habitus* avrebbe pensato alla figuratività auerbachiana. Fortini, che nei *Cani del Sinai* aveva già dato una interpretazione allegorica della Shoah,¹²⁴ nello scritto *In morte di Primo Levi* ribadirà, l'anno dopo questa lettera, di non riuscire a interpretare il Lager come un «*unicum*» storico in quanto, a differenza dello scrittore dei *Sommersi e i salvati*, che si definiva «“non credente”», lui era in qualche modo «“credente”», e in questo simile al deportato francese presente nel libro, che non aveva mai perso la sua speranza nella vittoria dell'Armata Rossa.¹²⁵ È la prospettiva figurale che, paradossalmente, demistifica le stragi naziste e permette di vedere le continuità tra il passato e il presente. Qualcosa porta a pensare che Fortini potesse aver scritto una poesia prendendo le mosse dal ragionamento espresso in questa lettera, ma non se ne trova traccia nei faldoni dell'archivio del Centro Studi. La sua fiducia nell'uso formale della vita non è arrivata a tanto. Ha vinto l'altro volto della bellezza che assilla Fortini, il pericolo adorniano che il canto renda «santa e sopportabile»¹²⁶ anche la violenza. Non sappiamo

¹²³ Sul concetto di figura in Fortini cfr. A. Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma, Artemide, 2009, pp. 197-205.

¹²⁴ Ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 440-441.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 1681-1683: p. 1682. Il riferimento è a un aneddoto raccontato nel capitolo dei *Sommersi e i salvati* intitolato «Intellettuale ad Auschwitz», ora in P. Levi, *Opere*, Torino, Einaudi, 1987-1988, vol. I, p. 771.

¹²⁶ «Il canto del cantastorie riporta il passato irrecuperabile. / E tutto questo fa dolce la vecchia vita. / La fa santa e sopportabile» sono versi della poesia *Leditto contro i cantastorie*, ora in F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 411.

se Fortini non l'abbia scritta perché frenato dalla filologia di Cases o dal suo silenzio razionale. Ma anche il suo silenzio è eloquente, arriva a noi posteri impossibili come una richiesta assillante di dare un senso al dolore. Come un gesto, un dubbio, un'incrinatura, un'urgenza di azione.

D'altronde, nello stesso testo *In morte di Primo Levi* – in cui, tra l'altro, ci si richiama a Cases per la necessità di non sovrapporre la morte dello scrittore all'interpretazione degli «ormai nostri suoi libri» – è presente un passaggio importante:

Nel grande documentario di Lanzmann sugli eccidi nazisti, l'idea che inquadra i paesaggi è quella di una natura attonita che ripete il suo mesto idillio e la pietà. Questa idea è invece estranea a Levi. Contano per lui i rapporti fra gli uomini, la indecifrabilità dei loro comportamenti (quindi dell'intero universo storico) e il dovere di chiarirli.¹²⁷

Su questo dovere di decifrare la ferocia dei rapporti umani, al di là della zona oscura del dolore e della morte, l'amico e l'intellettuale Cases si sarebbe certamente trovato d'accordo.

¹²⁷ Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1681.



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

Saggi su materiali d'archivio

Una rivoluzione simbolica nel campo letterario italiano. Il carteggio fra Cesare Cases e György Lukács (1953-1958)

MICHELE SISTO

Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara
michele.sisto@gmail.com

Abstract. The correspondence between Cesare Cases and György Lukács includes around 160 letters written between 1953 and 1970. This essay focuses on the first period (1953-1958) and in particular on Cases' attempt to bring about a change in the orientation of literary criticism and, consequently, of literary production in Italy, by translating some of Lukács' key texts and adopting his peculiar critical method. In the letters, the "apprentice" and the "master" thoroughly discuss Cases' position-takings in three main areas: 1) general theory of literature (along the model of Lukács book *Il marxismo e la critica letteraria*, 1953), 2) literary historiography (along the model of *Breve storia della letteratura tedesca*, 1956) and 3) militant criticism (along the model of *Il significato attuale del realismo critico*, 1957). By advocating Lukács' Marxist aesthetics against the competing aesthetics of Croce, the Italian Communist Party, the existentialists, the phenomenologists, etc., Cases attempts what Pierre Bourdieu calls a "symbolic revolution" within the Italian literary field.

Keywords: Cesare Cases, György Lukács, cultural transfer, literary theory, literary history, literary criticism, marxism.

Riassunto. Il carteggio fra Cesare Cases e György Lukács comprende ca. 160 lettere scritte fra il 1953 e il 1970. Questo saggio si concentra sul primo periodo (1953-1958) e in particolare sul tentativo di Cases di produrre un cambiamento negli orientamenti della critica letteraria e, di conseguenza, della produzione letteraria in Italia, attraverso la traduzione di alcuni testi chiave di Lukács e l'adozione in proprio del suo metodo critico. Nelle lettere l'"allievo" e il "maestro" discutono minutamente le prese di posizione di Cases sul piano 1) della teoria generale della letteratura (sul modello de *Il marxismo e la critica letteraria*), 2) della storiografia

L'OSPITE INGRATO 15, I (2024): 111-136

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-16362

Copyright: © 2024 Michele Sisto. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

letteraria (sul modello della *Breve storia della letteratura tedesca*) e 3) della critica militante (sul modello de *Il significato attuale del realismo critico*). Facendosi promotore dell'estetica marxista di Lukács contro le estetiche concorrenti di Croce, del Pci, degli esistenzialisti, dei fenomenologi, ecc. Cases tenta quella che Pierre Bourdieu definisce una “rivoluzione simbolica” nel campo letterario italiano.

Parole chiave: Cesare Cases, György Lukács, transfer culturale, teoria della letteratura, storia letteraria, critica militante, marxismo.

Che Cases le sia piaciuto mi fa molto piacere. Lo considero un critico molto dotato, forse perfino il critico più dotato che oggi conosca.¹

I. Il carteggio

Che esistesse un corposo e interessante carteggio fra Cesare Cases e György Lukács è cosa nota fin dagli anni Ottanta del secolo scorso, quando lo stesso Cases, riordinando le proprie opere in una trilogia einaudiana,² decise – su suggerimento di Luca Baranelli – di dedicare un volumetto a parte al critico ungherese, e di includervi alcune lettere: nel 1985, in chiusura di *Su Lukács*, apparve così la sezione *Un carteggio*, che conteneva brani tratti da 15 lettere (8 di Cases, 7 di Lukács), tradotti in italiano, raggruppati in due sezioni (1958-59, 1964-65) e preceduti da una densa introduzione.³

¹ G. Lukács a F. Benseler, 31.10.1964, LL (per questa sigla cfr. infra nota 9): «Dass Cases Ihnen gefallen hat, freut mich sehr. Ich halte ihn für einen höchst begabten Kritiker, vielleicht sogar für den begabtesten Kritiker, den ich heute kenne» (dove non altrimenti indicato la traduzione è mia).

² C. Cases, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985; Id., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987; Id., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990. I tre volumi, tutti usciti nella collana «Saggi» (rispettivamente coi nn. 683, 696 e 733) andavano ad aggiungersi al molto più antico *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963 («Saggi», 329).

³ *Un carteggio*, in C. Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 150-195. Il volume, uscito nella collana «Nuovo Politecnico», contiene saggi originariamente destinati al *Testimone secondario*, ma che per la loro mole complessiva (circa 200 pagine) ne avrebbero sbilanciato seriamente l'equilibrio. Undici delle quindici lettere furono pubblicate in anteprima su rivista: C. Cases, *Quando Lukács guidava. Le nostre lettere 1958/64*, in «Belfagor», XL, 1985, 1, pp. 55-74. Questa selezione dal carteggio si può oggi leggere integralmente

In realtà la consistenza del carteggio è stimabile in circa 160 lettere (inclusi biglietti e cartoline), scritte in tedesco, datate fra il 22 febbraio 1953 e il 22 dicembre 1970 (Lukács muore il 4 giugno 1971). Quasi tutte queste lettere (66 di Cases e 76 di Lukács) sono ora accessibili agli studiosi presso il Centro Fortini.

Nel 2021, infatti, Livia Cases ha donato al Centro le carte del padre in suo possesso (quelle relative al periodo 1920-1990), fra cui vi sono gran parte delle lettere di Lukács a Cases (67 sulle 76 conservate).⁴ Dal momento che Lukács aveva l'abitudine di conservare le minute di tutto ciò che spediva, buona parte delle sue lettere a Cases (68, solo in parte le stesse che si trovano nel fondo Cases) sono conservate anche nel fondo Lukács dell'Accademia delle Scienze di Budapest, dove sono consultabili on-line.⁵ Sulla base di queste minute, che ha potuto trascrivere negli anni Ottanta durante un soggiorno di ricerca all'Accademia delle Scienze, Antonino Infranca ha curato il recente volume *Lettere agli italiani*, che contiene la traduzione italiana di 64 lettere di Lukács a Cases.⁶

Nel fondo Lukács dell'Accademia delle Scienze sono conservate le lettere di Cases a Lukács (66 sulle 66 conservate), anch'esse consultabili online⁷ e ora depositate in copia anche presso in Centro Fortini.⁸ In *Lettere agli italiani* Infranca dà inoltre un breve, utile sunto delle lettere di Cases che ha potuto trascrivere (75, dunque qualcuna in più di quelle attualmente conservate).⁹

sul ricchissimo blog dedicato a Lukács: <https://gyorgylukacs.wordpress.com/2014/06/19/carteggio-lukacs-cases/> (ultimo accesso: 15/5/2024).

⁴ Università degli Studi di Siena, Biblioteca Umanistica, Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini in "Storia della Tradizione Culturale del Novecento", Fondo Cesare Cases, Carteggi, Fasc. György Lukács: d'ora in avanti FC. Il fondo conserva anche, in un'altra cartella, le lettere a Cases della moglie di Lukács, Gertrud Bortstieber.

⁵ Si tratta della banca dati REAL-MS, che contiene scansioni dalla Collezione Manoscritti e Rari dell'Accademia: <http://real-ms.mtak.hu/> (ultimo accesso: 15/5/2024). Devo quest'informazione ad Antonino Infranca. Le lettere erano conservate al Lukács Archiv, fino a quando nel 2016 il governo di Viktor Orbán ne ha imposto la chiusura: <https://www.lana.info.hu/en/archive/> (ultimo accesso: 15/5/2024).

⁶ G. Lukács, *Lettere agli italiani. Cases Cases*, Alberto Carocci, Guido Aristarco, Aldo Zanardo ed Elsa Morante, a cura di A. Infranca, Milano, Punto Rosso, 2022, pp. 16-100. Ringrazio il curatore per avermi segnalato tempestivamente il volume e per le informazioni che mi ha fornito.

⁷ Accademia delle Scienze di Budapest, Collezione Manoscritti e Rari, Fondo György Lukács (ora su REAL-MS: <http://real-ms.mtak.hu/>): d'ora in avanti FL.

⁸ Ho provveduto io stesso, nel gennaio 2024, inviare al Centro due file pdf scaricati dal sito dell'Accademia, contenenti rispettivamente le scansioni delle lettere di Cases a Lukács e delle minute di quelle di Lukács a Cases.

⁹ Va menzionata anche un'altra fonte, secondaria ma interessante: un documento in pdf di 805 pagine, privo di intestazione e senza nome del curatore, contenente la trascrizione – nell'originale tedesco, con annotazioni in ungherese – di una parte consistente dei carteggi di Lukács, ordinati grossomodo per corrispondente, da Anouar Abdel-Malek a Arnold Zweig. Questo

II. Gli anni Cinquanta

Data la consistenza del carteggio ho preferito, per non limitarmi a una semplice panoramica, approfondire un periodo circoscritto: e ho scelto gli anni Cinquanta. Per due ragioni. La prima è che mi è parso utile esplorare gli inizi del rapporto fra Cases e Lukács, la fase che precede quella documentata dallo stesso Cases in *Su Lukács* (1958-65). La seconda è che, lo confesso, ho un debole per il Cases degli anni Cinquanta: quello più spregiudicato, che in uno dei suoi saggi in assoluto più belli attacca Leo Spitzer facendo i conti con tutta la critica testocentrica,¹⁰ che liquida *Mimesis* di Auerbach osservando come la sua teoria del realismo non creda nella realtà,¹¹ che non si fa problemi a stroncare l'osannato *Pasticciaccio* di Gadda.¹² Ma non è questo lato aggressivo ad affascinarmi: è il suo presupposto.

Negli anni Cinquanta Cases non combatte solo *contro* qualcosa, come farà dagli anni Sessanta in poi contro le principali tendenze regressive della cultura italiana, ma *per* qualcosa: per dare all'Italia una critica letteraria marxista che sia solidamente fondata e dunque autonoma dalla politica dei partiti. O meglio: per indirizzare la modernizzazione dell'Italia in una direzione socialcomunista, agendo nel campo che per *habitus* è quello in cui si muove con maggiore padronanza: quello della letteratura. Sono gli anni in cui in Italia lo spazio dei possibili,¹³ ampliatisi con la caduta del nazifascismo, è ancora molto aperto, in tutti i campi, dalla politica alla letteratura; e in cui Cases non è ancora diventato Cases, ma cerca la sua strada fra scuola, editoria, università, letteratura francese, tedesca e italiana, filosofia e critica militante. Sono anni in cui Cases agisce in sintonia col suo tempo come mai prima o dopo, e si ha la sensazione che non scriva – come farà più tardi – dentro un mondo alla rovescia, adornianamente “amministrato”, irrazionale e inaccettabile, ma dentro un mondo che ha la

Lukács-*leak* (d'ora in avanti LL), contiene 90 lettere (45 di Lukács, 45 di Cases), 56 delle quali in duplice trascrizione. Si tratta con tutta probabilità di un documento interno dell'Archivio Lukács, che intorno al 2012 circolava liberamente in rete. Vi si è imbattuto per caso Giorgio Kurschinski, docente di Letteratura tedesca al Liceo Gioberti di Torino, che in quel periodo si trovava a Varsavia per una ricerca di dottorato su Claudio Magris. Ebbe la felice idea di inviargli ad Anna Chiarloni, che a sua volta me lo girò (marzo 2012). Colgo l'occasione per ringraziarli entrambi. Anche questo documento è ora consultabile presso il Centro Fortini, a cui ho provveduto a inviarlo nel novembre del 2022.

¹⁰ C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, parte I, in «Società», XI, 1, 1955, pp. 46-63; parte II, in «Società», XI, 2, 1955, pp. 266-291.

¹¹ C. Cases, *Il paradosso di Mimesis*, in «Il Contemporaneo», III, 27, 7 luglio 1956, p. 8.

¹² C. Cases, *Un ingegnere de letteratura*, in «Mondo operaio» (*Supplemento scientifico-letterario*), XI, n. s., 5, 1958, pp. 7-17.

¹³ Per i concetti di campo, *habitus*, spazio dei possibili, rivoluzione simbolica, rinvio a P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di A. Boschetti ed E. Bottaro, Bologna, il Mulino, 2005.

possibilità – anche se labile – di essere riscattato, di diventare più razionale, umano. Questa fiducia gli viene in buona misura da Lukács.

Negli anni Cinquanta Cases, di concerto con amici come Renato Solmi e Franco Fortini e con il parziale sostegno di istituzioni come il Pci e casa Einaudi, tenta di innescare una vera e propria rivoluzione simbolica nel campo letterario, agendo in tre ambiti contigui e distinti: la teoria letteraria, la storiografia letteraria e la critica militante. È questo tentativo, in particolare, che vorrei qui ricostruire, attraverso le voci, conservate nelle lettere, dei suoi protagonisti.

III. Il primo fronte: la teoria letteraria

«Il mio amico dott. Solmi Le ha comunicato a suo tempo che sono stato incaricato dalla casa editrice Einaudi della traduzione di *una scelta dei Suoi scritti estetici*».¹⁴ Sono le prime righe di quella che è con tutta probabilità la prima lettera della loro corrispondenza.

Come inizia questo carteggio? Sappiamo che Cases aveva letto *Storia e coscienza di classe* già durante l'esilio in Svizzera, nei primi anni Quaranta,¹⁵ e che doveva conoscere piuttosto bene l'opera di Lukács anche prima di cominciare a tradurlo. Ma a fare da tramite per l'avvio della corrispondenza è l'amico (e già compagno di università a Milano) Renato Solmi,¹⁶ che nel 1952 ha 25 anni (Cases ne ha 32, Lukács 67), da circa uno lavora in Einaudi ed è riuscito a convincere il Consiglio del mercoledì ad affidare la traduzione dei delicatissimi "scritti estetici" di Lukács, un autore che si avvia a diventare una colonna portante del catalogo della casa editrice torinese, al quasi sconosciuto Cesare Cases (che aveva giusto lavorato per qualche tempo alla Libreria Einaudi di Milano). È Solmi, in casa editrice, a tenere le fila della complicata trama delle traduzioni italiane di Lukács.¹⁷ È lui, insieme a Cases, a inventare il volume *Il marxismo e la*

¹⁴ Cases a Lukács, 22.2.1953, minuta, FC: «Mein Freund Dr. Solmi hat Ihnen seinerzeit mitgeteilt, dass ich vom Verlag Einaudi mit der Übersetzung Ihrer ausgewählten ästhetischen Aufsätze beauftragt wurde» (corsivo mio).

¹⁵ Per la biografia di Cases restano fondamentali le *Confessioni di un ottuagenario* [2000], Roma, Donzelli, 2005.

¹⁶ Sui primi anni di Solmi in Einaudi mi permetto di rimandare a M. Sisto, *La traduzione come militanza politica. Renato Solmi all'Einaudi (1950-1963)*, in *Traduttori e sviluppo della cultura. Sette figure della casa editrice Einaudi 1936-1970*, a cura di A. Martelli, Torino, Nuova Trauben, 2023, pp. 158-181. Una parte consistente delle carte di Solmi, donata della sorella Raffaella, è oggi conservata al Centro Fortini.

¹⁷ Su questo aspetto v. M. Sisto, *La «Breve storia della letteratura tedesca» di Lukács in Italia (1945-1958)*, in «tradurre», 19, autunno 2020, rivistatradurre.it/la-breve-storia-della-letteratura-tedesca-di-lukacs-in-italia-1945-1958/ (ultimo accesso: 15/5/2024).

critica letteraria, e sarà lui a tradurre sia *Il significato attuale del realismo critico* (1957) sia l'imponente *Il giovane Hegel* (1960).¹⁸ È quindi Solmi a creare l'occasione per l'avvio della corrispondenza fra l'amico e il "maestro", corrispondenza nella quale peraltro resterà sempre assai presente.

Ma Cases e Lukács si erano mai incontrati? Sì, anche se probabilmente, data la differenza di età e di status, non si erano parlati; ma Cases aveva avuto una lunga conversazione con la moglie, Gertrud Bortstieber, con la quale anche in seguito mantenne un intenso rapporto personale ed epistolare. L'occasione si era presentata cinque anni prima a Milano, alla Casa della Cultura. Lukács era ospite del primo Convegno internazionale di filosofia marxista, *Il pensiero marxista e la cultura contemporanea*, tenutosi dal 18 al 21 dicembre 1947, e aveva pronunciato l'intervento *Cultura marxista e democrazia progressiva*.¹⁹ Sappiamo di questo quasi-incontro perché in chiusura della sua prima lettera Cases scrive:

Desidero esprimere ancora una volta la mia gioia per aver tradotto una Sua opera, sebbene questa gioia sia un po' offuscata dalla consapevolezza di non essere all'altezza del compito. La prego di trasmettere i miei migliori ricordi alla Signora Lukács, con la quale ho avuto l'onore di intrattenermi a lungo nell'atrio della Casa della Cultura di Milano. Con i più cordiali saluti, Suo devoto, Cesare Cases.²⁰

C'è, con molta eleganza, tutto quello che non deve mancare in una lettera inaugurale di questo genere: l'ammirazione del giovane allievo per il maestro, l'accenno a precedenti incontri e conoscenze comuni e, come vedremo fra poco, la dimostrazione concreta della serietà e dello scrupolo con cui si affronta la *Sache*, la "causa" comune,²¹ nella fattispecie il libro *Il marxismo e la critica letteraria*. Dal fatto che Cases ricordi un incontro avvenuto cinque anni prima possiamo desumere che nel frattempo non ci

¹⁸ G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1953; Id., *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, Einaudi, 1957; Id., *Il giovane Hegel e i problemi della società capitalista*, Torino, Einaudi, 1960.

¹⁹ G. Lukács, *Cultura marxista e democrazia progressiva*, in «Società», 5, 1947, pp. 581-587.

²⁰ Cases a Lukács, 22.2.1953, FC: «Ich moechte Ihnen noch einmal meine Freude ausdrücken, ein Werk von Ihnen übersetzt zu haben, obwohl diese Freude vom Bewusstsein des Der-Aufgabe-nicht-gewachsen-zu-seins etwas getrübt wird. Ich bitte Sie, Frau Prof. Lukács, mit der ich die Ehre gehabt habe, mich in der Vorhalle des Mailänder Hauses der Kultur lange unterhalten zu haben, mein bestes Andenken zu übermitteln, und verbleibe, mit herzlichen Grüßen, Ihr ergebenster, Cesare Cases».

²¹ Con la consueta (auto)ironia, Cases scrive che crede, nel tradurre il libro, di aver fatto del proprio meglio, perché era «bei der Sache» («Jedenfalls glaube ich, mein bestes getan zu haben, da ich "bei der Sache" war») espressione che mette tra virgolette per sottolinearne il duplice significato: essere «sul pezzo», ovvero concentrato sul lavoro, ma anche «dedito alla causa», quella della critica marxista.

siano stati altri contatti, e che dunque questa sia effettivamente la prima lettera che si scambiano.

Ma veniamo alla *Sache*, il volume *Il marxismo e la critica letteraria*, pubblicato nei «Saggi» Einaudi nel 1953. Come sappiamo è con questo libro che inizia la fortuna di Lukács in Italia. Certo, Mondadori aveva già pubblicato *Goethe e il suo tempo*, che aveva fatto in tempo a ottenere una stroncatura di Benedetto Croce,²² e Einaudi aveva tradotto dall'ungherese i *Saggi sul realismo*.²³ Ma è con *Il marxismo e la critica letteraria* che il pensiero di Lukács inizia efficacemente a diffondersi negli ambienti della critica italiana, e non a caso. È un libro accuratamente pensato e organizzato. Sarebbe molto interessante ripercorrerne la genesi nel dettaglio, ma basti qui osservare che non ha equivalenti all'estero: Lukács non ha mai assemblato un libro del genere, né in ungherese né in tedesco. È stato costruito da Cases e da Solmi con l'intento di combattere una battaglia tutta interna al campo letterario italiano. Nello spazio dei possibili apertosi con la caduta del fascismo, i due giovani intellettuali vogliono costituire una terza posizione fra le due dominanti che si contendono l'egemonia: da una parte la critica idealista, ancora largamente dominante nelle scuole e nelle università (Croce muore nel 1952), dall'altra la critica marxista che loro chiamano dogmatica, o ždanoviana (quella che aveva portato alla fine del «Politecnico» di Vittorini), dominante invece nei circuiti culturali legati al Pci e alle sue riviste, di cui peraltro Cases è un attivo collaboratore.

Quella che lui e Solmi vogliono invece portare in Italia è una critica marxista solidamente fondata su basi estetico-filosofiche e pertanto autonoma dalle politiche culturali dei partiti, dal Pcus al Pci. Il suo fondamento non può che essere un volume teorico, un'"Estetica" marxista capace di contrapporsi – sul piano filosofico – all'*Estetica* idealista pubblicata da Croce nel 1902, a cui più o meno tutte le teorie letterarie elaborate in Italia in fondo si richiamano (anche per opporvisi).²⁴ Poiché Lukács non ha ancora scritto la sua *Estetica*,²⁵ questo volume teorico va inventato, e

²² G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, trad. it. di E. Burich, Milano, Mondadori, 1949. Il volume esce nella collana «Il pensiero critico» diretta da Remo Cantoni, con una prefazione di Thomas Mann. Benedetto Croce lo recensisce sui «Quaderni della critica», 4, 1949, pp. 110-112.

²³ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1950.

²⁴ Sul dominio simbolico esercitato da Croce e dalla sua estetica si veda il recente volume di A. Boschetti, *Benedetto Croce. Il dominio simbolico e storia intellettuale*, Macerata, Quodlibet, 2024.

²⁵ Com'è noto l'*Estetica* (*Ästhetik*) uscirà in tedesco nel 1963 e verrà pubblicata da Einaudi, nella traduzione della moglie di Solmi, Anna Marietti, e di Fausto Codino: *Estetica*, Torino, Einaudi, 1970. Alcuni capitoli sono anticipati nel volume *Prolegomeni all'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità* [1957], trad. di F. Codino e M. Montinari, Roma, Editori Riuniti, 1957, e alcuni studi storici appaiono nei *Contributi alla storia dell'estetica* [1954], trad. it. di E. Picco, Milano, Feltrinelli, 1957.

Cases e Solmi lo inventano mettendo insieme saggi che Lukács ha scritto in diverse occasioni. Per questo la questione sostanziale che Cases pone a Lukács nella prima lettera riguarda l'ordinamento dei saggi.

Ancora una parola sulla disposizione. Sono assolutamente d'accordo con Lei che la *Fisionomia intellettuale* è il miglior saggio dell'intero libro. Ma metterlo alla fine non mi sembra del tutto appropriato, perché farebbe saltare la sequenza naturale. Intendo la sequenza che dai saggi prevalentemente storici, passando per quelli prevalentemente estetico-metodologici, porta a quelli che trattano il rapporto tra scrittore e critico. Credo che questa divisione emerga in modo del tutto spontaneo, e le darei evidenza almeno nell'indice con dei numeri romani (dei sottotitoli appositi sarebbero forse eccessivi). Grossomodo così:

Prefazione

- | | |
|---|--|
| I (saggi prevalentemente storici) | 1. Introduzione agli scritti di estetica |
| | 2. Il dibattito sul <i>Sickingen</i> |
| | 3. Engels come teorico letterario |
| | 4. Marx e il problema della decadenza |
| II (saggi prevalentemente metodologico-normativi) | 5. Tribuno del popolo |
| | 6. Narrare o descrivere |
| | 7. Fisionomia intellettuale |
| III (compiti della critica) | 8. Carteggio Seghers-Lukács |
| | 9. Lo scrittore e il critico |

Questa struttura mi sembra tanto più convincente in quanto il saggio 4 costituisce una sorta di transizione alla parte II, dal momento che si spinge fino al presente, e il Carteggio 8 fa da ponte tra le parti II e III, poiché affronta la questione della giustificazione dell'intervento normativo del critico (cioè della parte III) e introduce così al problema scrittore-critico. So che nel Suo caso, grazie al cielo, non è possibile separare l'impostazione metodologico-attuale da quella storica, ma un più e un meno sono chiaramente distinguibili e possono dar luogo a questa sequenza "naturale". Discuterò la questione con Solmi, ma il Suo parere è ovviamente determinante.²⁶

²⁶ Cases a Lukács, 22.2.1953, FL: «Nur noch etwas zur Anordnung. Ich stimme mit Ihnen ganz überein, dass die *intellektuelle Physiognomie* der beste Aufsatz des ganzen Buches ist. Doch ihn ganz am Schluss zu setzen scheint mir nicht ganz angebracht, denn es würde die natürliche Reihenfolge sprengen. Ich meine die Reihenfolge, die von überwiegend historischen über überwiegend ästhetisch-methodologische zu denjenigen Aufsätzen leitet, die die Beziehung zwischen Schriftsteller u. Kritiker behandeln. Diese Teilung ergibt sich, wie ich glaube, ganz ungezwungen, und ich würde sie wenigstens in der Inhaltsangabe durch römische Ziffern betonen (besondere Untertitel würden zu weit führen). Etwa so:

Vorwort // I (überwiegend Historisches) // 1. Einl. z. d. ästh. Schriften / 2. Sickingen-Debatte / 3. Engels als Literaturtheor. / 4. Marx u. das Problem des Verfalls // II (überw. Methodologisch-

L'ordinamento definitivo sarà un po' diverso, e il volume sarà articolato in sole due parti,²⁷ ma questa lettera ci consente di verificare che per Cases (e Solmi) il volume deve contenere: 1) le fondamenta storiche dell'estetica marxista, indagate negli scritti di Marx e Engels e nelle battaglie letterarie da essi condotte a loro tempo (p.es. contro il *Sickingen* di Lassalle); 2) alcuni saggi metodologico-normativi che fondino e illustrino il compito dello scrittore nel tempo presente (essere tribuno del popolo o burocrate? narrare o descrivere?); 3) alcuni saggi che fondino e illustrino il compito del critico letterario (marxista). C'è bisogno di dire che questa non è la semplice traduzione di un testo di un interessante intellettuale straniero ma una presa di posizione nel campo letterario italiano? Quello che Cases vuole mettere a disposizione con la sua "traduzione" è un insieme di strumenti indispensabili per riorientare la letteratura e la critica italiane. Vuole fondare una nuova critica e (con il suo contributo) stimolare una nuova letteratura. E questo rimarrà il suo interesse dominante almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, come del resto testimonia il seguito del carteggio.

L'operazione, naturalmente, va lanciata in grande stile, perché il messaggio raggiunga i destinatari giusti. Solmi chiede a Lukács una prefazione all'edizione italiana, che deve sincronizzare i saggi, scritti nel corso di vent'anni, con il momento presente.²⁸ L'Einaudi concorda con Alberto Carocci, direttore con Moravia di «Nuovi Argomenti», di far uscire in anteprima sul primo numero della rivista – che si affermerà di lì a poco come una delle più influenti sugli scrittori e i critici filo-marxisti – l'*Introduzione agli scritti di estetica di Marx e Engels*: il saggio esce sul numero

normatives) // 5. Volkstribun / 6. Erzählen oder Beschreiben / 7. intellektuelle Physiognomie // III (Aufgaben der Kritik) // 8. Briefwechsel / 9. Schriftsteller u. Kritiker.

^{Diese} Gliederung scheint mir um so zwangloser zu sein, als Aufsatz 4 eine Art Übergang zur Teil II abgibt, indem er in die Gegenwart hineinragt, und der Briefwechsel 8 eine Brücke zwischen Teil II und III darstellt, indem er die Frage der Berechtigung des normativen Eingreifens des Kritikers (also von Teil III) aufwirft, und so zum Problem Schriftsteller-Kritiker hinüber leitet. Ich weiss, dass das Methodologisch-aktuelle und das Historische bei Ihnen, Gott sei Dank, nicht zu trennen sind, aber ein Plus und ein Minus sind doch deutlich zu erkennen und koennen diese "natürliche" Reihenfolge ergeben. Ich werde die Frage mit Herr Solmi besprechen, aber Ihre Ansicht ist selbstverständlich vor allem massgebend».

²⁷ Parte prima: 1. *Introduzione agli scritti di estetica di Marx e Engels*, 2. *La polemica tra Marx, Engels e Lassalle sulla tragedia «Franz von Sickingen»*, 3. *Friedrich Engels teorico e critico della letteratura*, 4. *Marx e il problema della decadenza ideologica*; Parte seconda: 5. *Narrare o descrivere?*, 6. *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, 7. *Una discussione epistolare tra Anna Seghers e Georg Lukács*, 8. *Lo scrittore e il critico*.

²⁸ Datata Budapest, settembre 1952, è stampata in *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 3-11.

di marzo-aprile.²⁹ Cases stesso scrive una presentazione del volume – non può essere un'introduzione, perché in quel momento è ancora uno sconosciuto, non ha titoli per prefare Lukács – sul «Notiziario Einaudi», che a quel tempo è una rivista vera e propria, diretta da Calvino e rivolta non solo ai librai. L'articolo s'intitola *Il pensiero estetico di Lukács*, ed esce sul numero di settembre.³⁰ All'inizio del 1954 vengono organizzate presentazioni del libro a Roma, a Milano e altrove, a cui Lukács ovviamente non può partecipare di persona, ma dove a presentarlo vengono invitati intellettuali prestigiosi, mentre Cases e i suoi sodali intervengono nella discussione a tempo opportuno.

Nel carteggio Lukács chiede continuamente a Cases di riferirgli le reazioni degli ambienti culturali italiani ai suoi libri. E Cases riferisce scrupolosamente. La posta in gioco è vitale per entrambi: se l'impresa riesce, allora Lukács diventerà uno dei punti di riferimento del dibattito critico italiano e Cases si accrediterà come traduttore e interprete di Lukács in Italia; se l'impresa fallisce (e di norma queste imprese falliscono), entrambi saranno relegati ai margini del dibattito, per chissà quanto tempo. Il carteggio rende dunque conto per così dire in tempo reale di ogni progresso e/o regresso nella "penetrazione" di Lukács in Italia.

Molto interessante è il resoconto che Cases gli fa il 2 febbraio 1954 della presentazione tenutasi – ancora una volta – alla Casa della Cultura di Milano, da cui emerge chiaramente che "far passare" Lukács era cosa tutt'altro che pacifica, e anzi suscitava clamorose reazioni di rifiuto. Prima di analizzarlo nel dettaglio occorre dare alcuni fondamentali elementi di contesto. Il principale è che il Partito Comunista di Palmiro Togliatti, benché naturalmente interessato a introdurre in Italia il pensiero di un comunista professo come Lukács, esita a farsene esplicitamente promotore, dal momento che le sue posizioni – sia politiche sia estetiche – sono spesso in conflitto con quelle ufficiali del Partito Comunista sovietico. Inoltre, una critica letteraria marxista autonoma dal Pci indebolirebbe la diretta influenza del partito sulla discussione letteraria, e in genere culturale. Le riviste orbitanti intorno al Pci accolgono dunque Lukács con molta cautela, e la casa editrice di partito, gli Editori Riuniti, inizia a pubblicarne alcuni titoli solo dal '56.³¹ D'altra parte l'aperta ostilità nei confronti

²⁹ G. Lukács, *Introduzione agli scritti di estetica di Marx ed Engels*, in «Nuovi Argomenti», 1, 1953, pp. 30-60. Sullo stesso numero l'articolo è preceduto dal saggio di Moravia *Il comunismo al potere e i problemi dell'arte* e seguito da quello di Franco Fortini *Che cosa è stato il Politecnico*, che lo inquadrano chiaramente nel tentativo di legittimare una critica marxista autonoma dal Pci.

³⁰ C. Cases, *Il pensiero estetico di Lukács*, in «Notiziario Einaudi», III, 9, 1953, pp. 3-4.

³¹ G. Lukács, *La letteratura sovietica*, traduzione di I.P., Roma, Editori Riuniti, 1956; Id., *Prolegomeni a un'estetica marxista* cit., 1957.

del marxista Lukács delle altre principali componenti della cultura italiana, dalla cattolica alla liberal-crociana, fa sì che chiunque voglia importarne il pensiero non possa prescindere dall'appoggio del Pci, e debba dunque preoccuparsi di vincerne – o almeno mitigarne – le riserve. In un precedente incontro di presentazione di *Il marxismo e la critica letteraria*, tenutosi a Roma il 17 dicembre del 1953, avevano prevalso le voci critiche.³² Per preparare un terreno più favorevole, Cases e Solmi, allora entrambi ben radicati negli ambienti della sinistra milanese, organizzano il nuovo incontro con ogni cura, a partire dalla scelta della cornice.

La Casa della Cultura è una sede tutt'altro che casuale: fondata nel 1946 da Antonio Banfi, senatore del Pci e capofila indiscusso della scuola filosofica milanese, è un'associazione culturale di impronta antifascista, saldamente legata al partito ma programmaticamente aperta al dialogo con altre correnti culturali della sinistra. A dirigerla, dal 1951, è Rossana Rossanda, giovane allieva di Banfi e già allora esponente di rilievo dell'establishment culturale del Pci. Queste circostanze ne fanno un luogo adeguato a favorire una discussione aperta fra le posizioni dominanti nel partito, come abbiamo visto piuttosto diffidenti, e quelle della piccola fronda filolukácsiana capeggiata da Cases e Solmi. In effetti, il risultato della discussione sembra essere più equilibrato:

[La critica nei Suoi confronti] ha incontrato una resistenza più accanita che a Roma, visto che qui Lei può contare su un manipolo di fedeli sostenitori (Solmi, io e la nuova recluta Fortini). Allego un estratto dell'«Avanti!» di oggi (l'«Unità» non ha ancora pubblicato un resoconto): vi sono elencati tutti i partecipanti. Cantoni, che Lei conosce, in un primo momento avrebbe dovuto partecipare ma poi non è potuto venire. Alla fine Banfi ha giustamente detto che la Sua importanza era testimoniata già dall'affluenza del pubblico. Le assicuro che la Casa della Cultura non è mai stata così terribilmente affollata (il che è probabilmente da ascrivere anche alla propaganda dell'«Unità» e dell'«Avanti!»). Per mancanza di spazio le

³² Si veda il resoconto dell'incontro, a cui avevano partecipato Carlo Muscetta, Carlo Salinari, Alberto Moravia, Luigi Chiarini e G.B. Angioletti, *Il dibattito su Lukács e il realismo*, in «l'Unità», 18 dicembre 1953, ora in <https://gyorgylukacs.wordpress.com/2014/07/01/il-dibattito-su-lukacs-e-il-realismo/> (ultimo accesso: 15/5/2024). In quella sede il principale critico di Lukács era stato il filosofo Galvano Della Volpe, che da qualche anno tentava di legittimarsi come il successore di Croce presentandosi, all'interno del fronte culturale comunista, come il teorico di un'estetica marxista materialistica e anti-idealistica, una posizione che sarebbe stata messa in ombra dal successo dell'iniziativa di Cases e Solmi. In tutto il carteggio Cases riferisce minuziosamente a Lukács le prese di posizione di Della Volpe, che nel 1960 sarebbe arrivato a pubblicare, con *Critica del gusto*, una sua *Estetica*, contrapposta tanto a quella di Croce quanto a quella di Lukács.

persone si sono sedute anche sulle scale, e qualcuno durante la discussione è scivolato giù con gran stridore.³³

Anche la scelta dei relatori è accuratamente studiata. Il padrone di casa, Banfi, rappresenta il Pci, ma, benché abbia «scarsa stima di Lukács»,³⁴ ha appena pubblicato sulla giovane rivista milanese «Realismo» un breve articolo interlocutorio nei confronti dell'estetica realistica dell'autore di *Il marxismo e la critica letteraria*.³⁵ Remo Cantoni, allievo di Banfi, avrebbe dovuto essere l'esponente più autorevole della fazione filo-lukácsiana: astro ascendente nel campo filosofico del dopoguerra, era stato lui a invitare Lukács al convegno milanese *Il pensiero marxista e la cultura contemporanea* del 1947 e a patrocinare nel 1949 la pubblicazione di *Goethe e il suo tempo* nella collana mondadoriana «Il pensiero critico»; poco dopo aveva lasciato il partito e aveva aperto un dialogo con altre posizioni attraverso la rivista «Il pensiero critico». La sua assenza rischia in effetti di sbilanciare fin dall'inizio l'incontro a favore degli avversari, ma l'afflusso di folla, per contro, avvantaggia i lukácsiani: Cases ritrae in modo pittoresco la gente che scivola giù dalle scale ricorrendo a un sostantivo desueto e letterario come «Gekrächz» (con tutta probabilità una citazione dal *Don Sylvio von Rosalva* di Wieland).³⁶ Prosegue poi descrivendo il fronte degli avversari:

Banfi, «contro le sue abitudini», come ha dichiarato autocriticamente, ha pronunciato solo poche parole introduttive. La relazione introduttiva è toccata a Salinari, l'autore del saggio su «Rinascita», che si è limitato a illustrare le principali tesi del libro, mentre le riserve che aveva espresso

³³ Cases a Lukács, 2.2.1954, FL: «Sie [die Kritik an L.] stiess auf heftigeren Widerstand als in Rom, da Sie hier ja über ein Paar treue Anhänger (Solmi, ich und der neue Rekrut Fortini) verfügen. Ich lege einen Ausschnitt aus dem heutigen *Avanti!* bei (die *Unità* hat bis jetzt kein Bericht gebracht). Hier sind alle Diskussionsteilnehmer verzeichnet. Cantoni, den Sie ja kennen, hätte ursprünglich teilnehmen sollen, konnte aber nicht kommen. Banfi hat am Schluss ganz richtig gesagt, dass Ihre Bedeutung schon durch den allgemeinen Zulauf bezeugt war. Ich kann Ihnen versichern, dass das Haus der Kultur nie so schrecklich überfüllt aussah (was wohl auch der vorhergehenden Propaganda von „Unità“ und „Avanti“ zuzuschreiben ist). Aus Platzmangel sassen Leute sogar auf der Treppe, und jemand ist unter grossem Gekrächz während der Diskussion hinuntergerutscht».

³⁴ Lo testimonia Franco Fortini in *Lukács in Italia* [1959], in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965, p. 194.

³⁵ A. Banfi, *A proposito di Lukács e del realismo in arte*, in «Realismo», III, 18, gennaio-febbraio 1954, p. 6.

³⁶ Nel libro VI, cap. 2 del romanzo *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* (*La vittoria della realtà sul fanatismo, ovvero L'avventura di Don Sylvio di Rosalva*, 1764), mai tradotto in italiano, duecento taccole si levano in volo all'improvviso «mit grossem Gekrächz». Il vocabolo rimanda onomatopeicamente al verso stridulo degli uccelli. Negli anni Cinquanta Cases cita altre volte le opere dell'altrimenti dimenticato Wieland.

«Rinascita» sono state solo brevemente accennate in chiusura. Dopo Salinari, ho cercato di tratteggiare il Suo saggio sulla *Fisionomia intellettuale*. Quindi è stata la volta dell'esistenzialista Paci, con lo slogan: «Se fossi marxista sarei contro L., perché con le sue categorie sovratemporali mi pare statico e reazionario» (con Salinari che di tanto in tanto annuiva in silenzio).³⁷

Il principale esponente del fronte critico è Carlo Salinari, allora responsabile della politica culturale del Pci. Pressoché coetaneo di Cases, allievo di Natalino Sapegno, titolare della cattedra di letteratura italiana alla Sapienza e punto di riferimento per l'antifascismo romano, Salinari gode di grandissimo prestigio, soprattutto per il ruolo di primo piano che ha avuto nell'attentato di via Rasella del marzo 1944, una delle azioni più incisive della Resistenza.³⁸ Su «Rinascita», la principale rivista del Pci, ha pubblicato una recensione a *Il marxismo e la critica letteraria* dal carattere piuttosto interlocutorio:³⁹ da una parte lo accoglieva come «il libro di critica letteraria più vivo che sia uscito in Italia in questo dopoguerra»,⁴⁰ un contributo importante all'introduzione di una vera critica marxista in Italia «dopo lo sfaldamento del sistema crociano»⁴¹ (un obiettivo, va da sé, primario per il partito), ma dall'altra lo accusava di schematismo e astrattezza, accostandolo proprio all'idealismo di Croce e contrapponendogli le analisi più «materialistiche» e radicate nella storia di De Sanctis e Gramsci (i riferimenti ufficiali del partito in questa fase). Alla Casa della Cultura, tuttavia, Salinari sembra ridimensionare le sue «obiezioni», forse perché l'atmosfera dell'incontro è generalmente più favorevole a Lukács. Dopo

³⁷ Cases a Lukács, 2.2.1954, FL: «Banfi hat „gegen seinen Brauch“, wie er selbstkritisch erklärte, nur ein Paar einleitende Worte ausgesprochen. Das Hauptreferat fiel Salinari, dem Verfasser des *Rinascita*-Aufsatzes, zu. Er beschränkte sich darauf, die Hauptlehren des Buches klarzumachen, während die *Rinascita*-Einwände nur kurz am Schluss angedeutet wurden. Nach Salinari habe ich versucht, Ihre *Intellektuelle Physiognomie* zu skizzieren. Dann kam der Existenzialist Paci an die Reihe, mit der Losung: „Wenn ich Marxist wäre, so würde ich gegen L. sein, weil er mit seinen überzeitlichen Kategorien mir statisch und reaktionär anmutet“ (wobei Salinari von Zeit zu Zeit leise nickte)».

³⁸ Non resisto alla tentazione di segnalare la splendida ricostruzione che ne ha dato recentemente Alessandro Barbero nella conferenza *Una rete di partigiani: i GAP di Roma e l'attentato di via Rasella*, tenuta al Festival della Mente di Sarzana del 2017 e disponibile su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=BM62adfs3gQ> (ultimo accesso: 15/5/2024).

³⁹ C. Salinari, *Marxismo e critica letteraria in un libro di Lukács*, in «Rinascita», XI, novembre 1953, pp. 620-623, ora disponibile su <https://gyorgylukacs.wordpress.com/2021/10/28/marxismo-e-critica-letteraria-in-un-libro-di-g-lukacs/> (ultimo accesso: 15/5/2024). Cases ne informa Lukács nella lettera del 24.12.1953. Molto più critico è l'intervento di Valentino Gerratana su «Società» (cfr. *infra*), mentre positiva era stata invece la breve recensione di Umberto Barbaro: *Leterna bellezza*, in «l'Unità», 20 ottobre 1953.

⁴⁰ *Ivi*, p. 620.

⁴¹ *Ibidem*.

di lui – e dopo lo stesso Cases, che si sofferma sul saggio *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, da lui giudicato, come abbiamo visto, il migliore del volume – prende la parola Enzo Paci. Paci è di una decina d'anni più anziano di Cases e Salinari, è anch'egli allievo di Banfi ma estraneo al Pci: fondatore della rivista «aut aut», è uno dei capofila dell'esistenzialismo italiano, e nei suoi scritti filosofici fa spesso riferimento alla letteratura, commentando Dostoevskij, Thomas Mann, Rilke, Joyce, T.S. Eliot, Proust, Valéry. Le sue parole hanno dunque un peso notevole, a maggior ragione in quanto è il più importante ospite non marxista della serata. Anche se altrove ha riconosciuto il suo debito nei confronti del pensiero di Lukács, Paci però in quest'occasione è particolarmente severo, e il suo intervento costituisce di fatto il culmine dell'offensiva anti-lukácsiana. Dopodiché inizia la riscossa:

Le riserve di Paci (e di Salinari) sono state confutate dal Suo secondo *famulus* Solmi, che ha contrattaccato con particolare abilità, e dall'altamente nebuloso Fortini. Il filosofo estetico e per un quarto marxista Formaggio ha sostenuto che la Sua debolezza sta nel non concepire l'arte come «superamento dell'alienazione» (il che varrebbe per ogni epoca, Omero compreso). Anche questo punto di vista è stato confutato da Solmi. La discussione si è poi allargata al pubblico: sono intervenuti un musicista e un pittore, sostenendo di non vedere la possibilità di un'applicazione estensiva del Suo pensiero ai loro campi. Alla fine il buon Banfi, com'è suo costume, con un gesto conciliatorio ha riportato il suo «caro amico» L., «quest'uomo eccellente che non lascia in pace se stesso né gli altri, ma insiste a tormentarli», in armonia con l'uomo e col mondo (se non proprio con Dio) nella musica delle sfere.⁴²

A guidare la controffensiva è lo stesso Solmi, che ribatte persuasivamente tanto a Paci e Salinari quanto a Dino Formaggio, anch'egli allievo di Banfi, poco più giovane di Paci, e da anni impegnato a codificare una sua teoria fenomenologica dell'arte⁴³ (è probabilmente al suo interven-

⁴² Cases a Lukács, 2.2.1954, FL: «Seine (und Salinaris) Einwände wurden von Ihrem zweiter Famulus Solmi, der besonders tüchtig losschlug, und vom etwas nebelhaften Fortini widerlegt. Der einviertelmarxistischer Ästhetiker Formaggio behauptete, dass Ihre Schwäche darin liegt, dass Sie die Kunst nicht als "Überwindung der Entfremdung" (und zwar in allen Zeiten, Homer inbegriffen) auffassen. Diese Ansicht wurde ebenfalls von Solmi widerlegt. Später wurde die Diskussion allgemein: ein Musiker und ein Maler, die die Moeglichkeit einer erweiterten Anwendung Ihrer Gedanken auf diese Gebiete nicht einsahen, mischten sich ein. Zum Schluss brachte der gute Banfi, wie es ihm eigen ist, seinen "Caro amico" L., "diesen ausgezeichneten Menschen, der weder sich selbst noch die anderen in Ruhe lässt, sondern fortwährend abquält", mit Mensch und Welt (wenn auch gerade nicht mit Gott) durch eine versöhnliche Gebärde unter Sphärenmusik in Einklang».

⁴³ D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Cisalpino, 1953.

to che si ricollegano il musicista e il pittore). A sostegno di Solmi e Cases interviene Franco Fortini, da tempo amico e sodale di entrambi, iscritto non al Pci ma al Psi, e a sua volta lettore assiduo di Lukács almeno dalla fine degli anni Quaranta. Benché il suo intervento sia secondo Cases «alquanto nebuloso», il suo contributo alla legittimazione di Lukács in Italia è fondamentale, e culminerà di lì a qualche anno nel saggio *Lukács in Italia* (1959) e nell'introduzione alla prima edizione italiana di *Storia e coscienza di classe* (1963).⁴⁴ Cases conclude il suo resoconto con un bilancio cautamente ottimistico:

Questo è stato probabilmente l'ultimo episodio di questa prima fase di penetrazione del Suo libro, ma l'eco che esso ha avuto è stata maggiore e più duratura di quella dei libri precedenti, e si può sperare che ci si continuerà a occupare di Lei. Quanto all'idea di ribattere con un mio saggio a quello di Gerratana apparso su «Società», per il momento, e per varie ragioni, l'ho messa da parte, ma di sicuro ci sarà presto l'occasione di tornarci sopra in qualche modo. Quel che più ci interessa è che nella vita culturale italiana Lei non venga recepito come un corpo estraneo, ma che i Suoi concetti principali vengano assimilati anche dalla nostra critica.⁴⁵

La terminologia militare a cui Cases – sempre con una certa autoironia – fa ricorso (*Widerstand, Rekrut, losschlagen, Einwirkung*) mostra come egli sia ben consapevole di combattere una battaglia a tutto campo per l'affermazione dell'estetica di Lukács contro altre estetiche, da quella idealistica di Croce, ancora egemone, a quelle emergenti e in concorrenza fra loro, come quella esistenzialista di Paci, quella fenomenologica di Formaggio, e soprattutto quella marxista, tanto nella variante desanctisian-gramsciana di Salinari quanto in quella storico-materialistica di Della Volpe.

L'accenno all'articolo di Valentino Gerratana,⁴⁶ che Cases a ragione considera particolarmente insidioso, è a sua volta rivelatore di questa consapevolezza. Poco più anziano di Cases, Gerratana, sodale di Salinari nella Resistenza romana, non solo è uno dei membri dell'apparato culturale

⁴⁴ Fra il 1949 e il 1959 Fortini pubblica una buona decina di interventi su Lukács, sempre più simpatetici, su quotidiani e riviste come l'«Avanti», «Comunità», «Ragionamenti», «Il ponte» e «Officina».

⁴⁵ Cases a Lukács, 2.2.1954, FL: «Dies war wahrscheinlich der letzte Akt der unmittelbaren Einwirkung Ihres Buches, aber der Wiederhall, den es gefunden hat, ist grösser und nachhaltiger gewesen als der der früheren, und man darf hoffen, dass man sich weiter mit Ihnen beschäftigen wird. Dem Aufsatz Gerratanas in «Società» einen eigenen entgegenzusetzen, darauf habe ich vorläufig aus verschiedenen Gründen verzichtet, aber es wird sich bestimmt bald Gelegenheit geben, irgendwie darauf zurückzukommen. Was uns vor allem interessiert, ist dass Sie nicht etwa als Fremdkörper im italienischen Kulturleben aufgenommen werden, sondern dass Ihre Leitgedanken auch von unserer Kritik verwertet werden».

⁴⁶ V. Gerratana, *Luckács e i problemi del realismo*, in «Società», IX, 4, 1953, pp. 137-154.

del Pci, e come tale dirige le Edizioni di Rinascita, ma è anche uno stretto collaboratore dell'Einaudi, ed è uno dei più prestigiosi collaboratori di «Società», rivista legata al Pci ma pubblicata da Einaudi, sulla quale scrive anche Cases. Proprio su «Società» ha da poco pubblicato un'*Introduzione all'estetica desanctisiana*⁴⁷ e sta lavorando alla prima, fondamentale edizione italiana degli scritti di Marx e Engels sull'arte e la letteratura:⁴⁸ è, insomma, uno degli uomini a cui il Pci ha delegato l'elaborazione dell'estetica ufficiale del partito, e non a caso anni dopo sarà incaricato dell'edizione critica dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci. Poco dopo l'uscita di *Il marxismo e la critica letteraria* Gerratana aveva ricevuto da Italo Calvino, già allora una delle figure chiave dell'Einaudi, una lettera che doveva essergli suonata come un campanello d'allarme: «Devo farti una comunicazione sensazionale: sono stato inaspettatamente folgorato dalla lettura di Lukács, tutte le mie idee estetiche sono scombussolate, ho trovato quel libro (parlo soprattutto della seconda parte) stimolante e chiarificatrice (sic!) come non avrei mai creduto, e non riesco più a pensare a prescindere dalle sue impostazioni».⁴⁹ Che dopo l'autore del *Sentiero dei nidi di ragno* anche altri scrittori italiani, e soprattutto quelli – come Calvino – iscritti al partito, si lascino influenzare dall'estetica di Lukács? Questo è il timore. La risposta è il lungo articolo, apparso solo poche settimane dopo su «Società», in cui Gerratana accusa Lukács di idealismo, di bistrattare eccessivamente il naturalismo, di portare acqua ai mulini del formalismo, e persino di scarsa ortodossia marxista: un chiaro monito a non ammetterlo nel repertorio della critica legittimata dal partito. È naturale che Cases pensi di ribattere, ma d'altra parte, se il suo scopo è far assimilare alla critica italiana i concetti di Lukács, può non essere opportuno andare allo scontro diretto col Pci. La partita è più ampia e complessa.

Se il fronte ostile o diffidente dei rappresentanti di estetiche che la proposta lukácsiana rischia di far apparire obsolete o inadeguate è vasto e prestigioso (da Croce e i crociani ai dirigenti del Pci Salinari e Gerratana, a Banfi e ai suoi allievi Cantoni, Paci, Formaggio, fino a Della Volpe), la piccola fronda filo-lukácsiana dei novatori (Cases, Solmi e Fortini, i principali artefici della fortuna di Lukács in Italia) appare compatta e agguerrita, e potrà raccogliere tanti più consensi fra i giovani quanti più saranno gli errori (e i compromessi con l'eteronomia) degli egemoni e dei concorrenti.

Cases, abbiamo visto, non agisce dunque solo da traduttore, ma da vero e proprio agente di Lukács (insieme letterario e politico), affiancan-

⁴⁷ V. Gerratana, *Introduzione all'estetica desanctisiana*, in «Società», IX, 1-2, 1953, pp. 22-57.

⁴⁸ V. Gerratana, *Prefazione*, in K. Marx, F. Engels, *Sull'arte e la letteratura*, ed. it. a cura di C. Salinari, Milano, Feltrinelli, 1954, pp. V-XVI.

⁴⁹ I. Calvino a V. Gerratana, 30 settembre 1953, cit. in L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 365.

dosi all'Einaudi e (in parte) al Pci nel sostenere attivamente tanto la produzione quanto la ricezione dei libri "italiani" del filosofo. Qualche esempio, sempre tratto dal carteggio. All'inizio del 1954 Lukács gli fa mandare una copia della *Zerstörung der Vernunft* e dei *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, appena pubblicati in Germania, e Cases gli promette di recensirli, come effettivamente poi farà.⁵⁰ Nel 1955 Lukács fa avere a Cases un articolo per il centenario della morte di Heinrich Heine, chiedendogli di farlo pubblicare su «Società» o «Nuovi argomenti».⁵¹ Poco dopo Cases gli comunica gongolando che persino la «Civiltà cattolica», la rivista dei gesuiti, si è presa la briga di stroncare *Il marxismo e la critica letteraria*, in una recensione di ben 10 pagine:⁵² segno che la stratega sta avendo successo.

Non solo. Cases prova a muoversi a sua volta, sulle orme del maestro, sul piano della teoria. Nel 1955, su «Società» pubblica quello che è e resta il suo tentativo teorico più ambizioso, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, e nel 1956 appare sul «Contemporaneo» la sua stroncatura di *Mimesis* di Auerbach:⁵³ due tentativi teorici che si comprendono meglio se li si intende come prese di posizione a favore dell'estetica marxista di Lukács e contro le estetiche di due concorrenti tedeschi che proprio allora cominciarono a incontrare in Italia un certo interesse.

IV. Il secondo fronte: la storia della letteratura

Intanto Cases e Solmi progettano e realizzano un secondo volume di Lukács per i «Saggi» Einaudi: la *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi*.⁵⁴ Anche questo è assemblato per il contesto italiano, montando due saggi che erano usciti autonomamente in Germania nel 1944-45: *Progresso e reazione nella letteratura tedesca* e *La letteratura tedesca nell'epoca dell'imperialismo*.⁵⁵ Più tardi, ma solo più tardi, saranno pubblicati in volume unico anche in Germania. Cosa vogliono proporre Cases e Solmi? Dopo il volume teorico – la cosiddetta "Estetica" di Lukács

⁵⁰ Cases a Lukács, 28.1.1956, FL. Cfr. C. Cases, recensione a G. Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, in «Società», XI, 6, 1955, pp. 1103-1108; Id., recensione a G. Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, in «Lo Spettatore Italiano», VIII, 7, luglio 1955, pp. 302-303.

⁵¹ Lukács a Cases, 30.11.1955, FC. Il saggio, *Heine und die ideologische Vorbereitung der 48er Revolution*, a quanto ho potuto verificare, non uscirà.

⁵² Cases a Lukács, 28.1.1956, FL. La recensione appare, a quanto annota Cases, sulla «Civiltà cattolica», 1955, n. 6.

⁵³ Cfr. *supra* note 10 e 11.

⁵⁴ G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento a oggi*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1956.

⁵⁵ Per la storia italiana del volume cfr. M. Sisto, *La «Breve storia della letteratura tedesca» di Lukács in Italia (1945-1958)* cit.

– ci vuole un volume storico, che dimostri come si possa fare efficacemente storiografia letteraria sulla base di categorie filosofiche marxiste. Anche questa è una rivoluzione simbolica che ha effetti di ampia portata, soprattutto perché Cases vorrebbe applicare il metodo di Lukács innanzitutto alla storia letteraria italiana.

La strategia di legittimazione del libro e dell'autore è la stessa, ma con qualche novità, che vedremo: il volume, tradotto da Cases, esce nel marzo 1956 con una *Prefazione all'edizione italiana* appositamente scritta da Lukács; Cases presenta il libro sul «Notiziario Einaudi» con l'articolo intitolato *La storia della letteratura tedesca fuori dagli schemi dell'intelletto e del «sentimento»*,⁵⁶ di fatto un'introduzione, anche se pubblicata a parte. Lukács però – colpo di fortuna – ha la possibilità di venire in Italia, perché in aprile intende partecipare a una seduta del Consiglio per la pace mondiale, a Firenze: e scrive a Cases, che allora vive a Pisa, che avrebbe piacere di incontrarlo.⁵⁷ Cases, con Solmi e l'Einaudi, ne approfitta per organizzare un tour italiano di Lukács, che fra aprile e maggio presenta a Roma, Firenze, Milano e Torino una sua nuova conferenza, *Il significato attuale del realismo critico*. Per l'occasione Cases scrive un ritratto di Lukács per il settimanale «Il Contemporaneo» e un altro per il quotidiano «Nuovo corriere» di Firenze, entrambi legati al Pci e aperti ad altre componenti della sinistra, dal Psi al Partito d'azione.⁵⁸ Cases deve aver accompagnato Lukács per gran parte del tour, ed è in questa circostanza che la loro amicizia si dev'essere cementata. Nelle lettere dei mesi successivi si fa cenno a una passeggiata torinese con Italo Calvino, al castello del Valentino e poi in collina: tra gli argomenti di conversazione *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo.⁵⁹

Che si parli di questo romanzo non è soltanto per un'idiosincrasia di Cases, che lo amava al punto da adottarne il (primo) titolo per le sue autobiografiche *Confessioni di un ottuagenario*. Ma è il segno che Cases stava pensando – almeno dai mesi della traduzione della *Breve storia*, nel 1955 – a come applicare il metodo di Lukács alla storia letteraria italiana. Uno dei primi tentativi in questa direzione è l'articolo *I promessi sposi e la critica progressista*, apparso sul «Notiziario Einaudi» nel marzo del 1956.⁶⁰ È una recensione a *La letteratura italiana nel secolo decimonono* di France-

⁵⁶ C. Cases, *La storia della letteratura tedesca fuori dagli schemi dell'intelletto e del «sentimento»*, in «Notiziario Einaudi», V, 4, aprile 1956, pp. 5-6.

⁵⁷ Lukács a Cases, 6.2.1956, FC.

⁵⁸ C. Cases, *Lo scoiattolo e l'elefante*, in «Il Contemporaneo», III, 16, 21 aprile 1956, pp. 3-4; Id., *Il critico e il filosofo*, in «Il nuovo corriere», 17 maggio 1956, p. 3.

⁵⁹ Cases a Lukács, 30.5.1957, FL.

⁶⁰ C. Cases, «*I promessi sposi e la critica progressista*», in «Notiziario Einaudi», V, 3, marzo 1956, pp. 5-6.

sco De Sanctis, pubblicato da Einaudi, ma è anche un tentativo di rileggere il romanzo chiave della modernità letteraria italiana, *I promessi sposi*, nella prospettiva di Lukács. Che Cases si impegni per alcuni anni in questo tentativo è ampiamente testimoniato dai brani del suo carteggio con Lukács pubblicati su «Belfagor», che come abbiamo visto datano dal 1958.⁶¹ Ma le lettere del 1956-57 testimoniano l'inizio di questo lavoro.

In particolare è interessante una lettera del 30 maggio 1957, scritta dalla DDR, da Lipsia, dove Cases è andato su invito di Hans Meyer per alcuni mesi, con l'intenzione di scrivere «etwas Langweiliges»⁶² – “qualcosa di noioso”, un modo ironico per dire piuttosto «etwas Langwieriges», “qualcosa di lungo, di ampio respiro” – per dimostrare le sue “qualità scientifiche” (le virgolette sono di Cases), ma non ce la fa, è sempre malato, ha un sacco di lavoro in università, e alla fine non scrive nulla. Un indizio interessante: Cases lavora al Romanisches Institut, non sta quindi – forse – lavorando a un libro di germanistica, ma sulla letteratura francese (la prima sua specializzazione) o forse perfino – e sarebbe coerente – su quella italiana. Fatto sta che la lettera culmina nella descrizione di quello che oggi chiameremmo un “progetto di ricerca” riguardante appunto la storia della letteratura italiana:

Quando ci siamo incontrati un anno fa, non avevo ancora letto *Il romanzo storico*. È davvero uno dei Suoi libri migliori e più penetranti, e spero che Einaudi pubblichi presto la traduzione italiana. Quello che Lei dice su Manzoni è estremamente interessante. La Sua interpretazione oggettiva del fatto che Manzoni abbia scritto un solo romanzo non piace agli amici italiani a cui l'ho presentata, perché sono abituati a vedervi solo un fatto psicologico. Ma è la sola possibile, ed è confermata dal fatto che in seguito i numerosi imitatori di Manzoni non siano quasi mai riusciti a scrivere qualcosa di leggibile, e che solo il Risorgimento in seguito abbia fornito il contenuto adeguato (le segnalo di passaggio il fatto che l'importante romanzo di Ippolito Nievo *Le confessioni di un italiano*, di cui abbiamo parlato con Calvino nel parco a Torino tra edifici pseudomedioevali, è ora disponibile in una traduzione un po' ridotta presso la casa editrice Suhrkamp con il titolo *Pisana, oder die Bekenntnisse eines Achtzigjährigen*).

Se non fossi così pigro e inefficiente [...], e se il mio discepolato non consistesse in meri proclami, ripartirei dalle Sue osservazioni sulla *Lettre à M. Chauvet* di Manzoni per riesaminare l'intera produzione critica manzoniana (compreso il tardo e ingiustamente disprezzato *Sul romanzo storico*, la cui condanna dell'intero genere è altrettanto interessante della sua precedente giustificazione), perché sono fermamente convinto che, come disse qualcuno (che non sia più ricordato), «a tutte queste domande si può dare

⁶¹ Cfr. *supra*, nota 3.

⁶² Cases a Lukács, 30.5.1957, FL.

risposta a partire dalle Sue concezioni, se solo si sa fare il giusto uso dei Suoi libri». ⁶³

Una breve parentesi sul contesto. La lettera, piena di giri di frase allusivi, è scritta evidentemente, con un occhio ai lettori indesiderati della Stasi, per avere notizie di Lukács all'indomani dei fatti d'Ungheria, in cui il filosofo era stato personalmente coinvolto: prima arrestato, poi, dietro pressioni internazionali, rilasciato. Le ultime righe contengono due citazioni: *Nicht gedacht soll seiner werden!* (Che non sia più ricordato!) è il titolo di una nota poesia di Heinrich Heine che ha per tema la *damnatio memoriae*. ⁶⁴ Le parole fra virgolette («alle diese Fragen...») sono invece tratte dalla lettera di auguri che Wolfgang Harich, secondo Cases il solo allievo che Lukács avesse nella DDR, aveva scritto al maestro per i suoi settant'anni. ⁶⁵ Accostando le due citazioni Cases, che aveva conosciuto bene Harich a Lipsia, allude alla *damnatio memoriae* che aveva colpito l'amico e condiscipolo, arrestato alla fine del 1956 per aver tentato di promuovere una democratizzazione del paese. ⁶⁶

Ma torniamo al punto: dalla lettera è evidente che Cases ha in mente un grosso progetto manzoniano, o più probabilmente, un progetto di rilettura in chiave marxista dell'Ottocento italiano analogo a quello con-

⁶³ Cases a Lukács, 30.5.1957, FL: «Als wir uns vor einem Jahr trafen hatte ich den *Historischen Roman* noch nicht gelesen. Es ist wirklich eines Ihrer besten und aufschlussreichsten Bücher, und ich hoffe, dass Einaudi die italien. Übersetzung bald herausgeben möge. Was Sie über Manzoni sagen, ist ungemein interessant. Ihre objektive Auslegung der Tatsache, dass Manzoni einen einzigen Roman schrieb, will den italienischen Freunden, denen ich sie auseinandersetze, nicht gefallen, weil sie daran gewöhnt sind, hierin nur einen psychologischen Tatbestand zu erblicken. Aber sie ist die einzig mögliche, und wird dadurch bestätigt, dass es später den zahlreichen Manzoni-Nachahmern kaum gelange, etwas Lesbares zu schreiben, und dass nur das Risorgimento später einen geeigneten Stoff lieferte (ich mache Sie nebenbei darauf aufmerksam, dass Ippolito Nievos bedeutender Roman *Le confessioni di un italiano*, wovon wir mit Calvino im Turiner Park zwischen pseudomittelalterlichen Bauten sprachen, jetzt in einer etwas gekürzten Übersetzung beim Suhrkamp-Verlag unter dem Titel *Pisana, oder die Bekenntnisse eines Achtzigjährigen* vorliegt). / Wenn ich nicht so faul und unbrauchbar wäre [...] und wenn meine Schülerschaft nicht in blossen Behauptungen bestünde, so würde ich Ihre Gedanken über Manzonis *Lettre à M. Chauvet* wiederaufgreifen, um die ganze kritische Leistung Manzonis (auch die zu Unrecht verschmähte späte Schrift *Sul romanzo storico*, deren Verurteilung der ganzen Gattung ebenso interessant ist wie die frühere Rechtfertigung) zu untersuchen, denn ich bin fest davon überzeugt, dass, wie jemand sagte (nicht gedacht soll seiner werden), "alle diese Fragen sich aus Ihrem Geiste beantworten lassen, wenn man von Ihren Büchern nur den rechten Gebrauch zu machen weiss"».

⁶⁴ H. Heine, *Nicht gedacht soll seiner werden!*, in «Deutscher Musenalmanach», vol. 7, 1857, pp. 383-384.

⁶⁵ W. Harich, *Der siebzigjährige Georg Lukács. Ein Glückwunschbrief*, in «Neue Deutsche Literatur», 1955, 4, pp. 96-100.

⁶⁶ Si veda C. Cases, *Vicende e problemi della cultura nella Ddr [1958]*, in *Il testimone secondario* cit., pp. 319-356.

dotto da Lukács nella *Breve storia della letteratura tedesca*. Il maestro lo incoraggia in questo senso:

Quanto scrive a proposito di Manzoni mi ha fatto molto piacere. Ho già avuto un'esperienza simile in Inghilterra con Walter Scott. Sarebbe molto bello se Lei realizzasse il piano manzoniano delineato nella Sua lettera. Perché quanto ho scritto nel *Romanzo storico* può essere solo un accenno, uno spunto. Una vera valutazione marxista di Manzoni può essere solo opera di un italiano, ma credo che una tale corretta valutazione sarebbe molto importante per l'Italia e che proprio Lei sarebbe l'autore adatto per farla.⁶⁷

V. Il terzo fronte: la critica militante

L'interesse di Cases per la letteratura italiana non si limita però all'Ottocento. In quegli stessi anni comincia a intervenire sulla letteratura contemporanea, prendendo posizione nella discussione sul romanzo di Vasco Pratolini *Metello*, che alcune voci critiche interne al Pci – in particolare Carlo Muscetta, funzionario del partito, ma anche collaboratore dell'Einaudi fin dai tempi di Leone Ginzburg, e amico di Cases – voleva interpretare come l'inizio di una nuova epoca della storia letteraria, caratterizzata dal passaggio dal neorealismo del dopoguerra al realismo *tout court*. Armato del concetto di realismo elaborato da Lukács, Cases interviene nel dibattito con *Opinioni su «Metello» e il neorealismo*, pubblicato su «Società» nel dicembre del 1955: è il suo primo intervento militante sul romanzo italiano contemporaneo.⁶⁸

Se a presiedere ai suoi precedenti tentativi teorici (su Spitzer e Auerbach) e storici (su Manzoni) erano stati *Il marxismo e la critica letteraria* e la *Breve storia della letteratura tedesca*, questo primo articolo da critico militante è scritto sotto il segno di *Il significato attuale del realismo critico*, il terzo volume frutto del lavoro congiunto di Cases e Solmi:⁶⁹ il testo, ampliato, della conferenza del tour italiano del 1956, in cui Lukács affron-

⁶⁷ Lukács a Cases, 8.6.1957, FC: «Sehr gefreut hat mich, was Sie über Manzoni schreiben. Ähnliches hab' ich schon in England in Bezug auf Walter Scott erlebt. Es wäre sehr schön, wenn Sie einmal den in Ihrem Brief gestreiften Plan bezüglich Manzoni verwirklichen würden. Denn das, was im *Historischen Roman* steht, kann ja nur eine Andeutung, eine Anregung sein. Eine wirkliche marxistische Bewertung Manzonis kann nur das Werk eines Italiensers sein, ich glaube aber, dass eine solche richtige Bewertung für Italien sehr wichtig wäre und gerade Sie der geeignete Autor dafür wären».

⁶⁸ C. Cases, *Opinioni su «Metello» e il neorealismo*, in «Società», XI, 6, dicembre 1955, pp. 1127-1139.

⁶⁹ G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1956.

ta di petto la letteratura contemporanea (Kafka, Joyce, Proust, Mann), tradotto da Solmi, esce nei «Libri bianchi» Einaudi nell'autunno del 1957, accompagnato anch'esso, sul «Notiziario Einaudi» da una "prefazione" separata di Cases dal titolo *Il massimo teorico del realismo affronta Kafka, Joyce, Proust*.⁷⁰

Nel corso del novembre 1957 Cases scrive a Lukács una lunga lettera – fra le poche purtroppo non conservate – in cui traccia un quadro della letteratura italiana contemporanea, indicando tra i testi più interessanti *La ciociara* di Moravia, *Il barone rampante* di Calvino e *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, pur giudicando quest'ultimo romanzo meno riuscito del precedente *Menzogna e sortilegio*, che considera un capolavoro. In questa stessa lettera manifesta l'intenzione di scrivere un volume sulla letteratura italiana contemporanea. (C'è stato quindi un momento in cui Cases ha rischiato seriamente di diventare un italianista, come del resto è testimoniato ampiamente dai saggi raccolti in *Patrie lettere*).

Sappiamo tutte queste cose dalla risposta di Lukács, datata 7 dicembre 1957, di cui vale la pena leggere alcuni brani. Anche perché qui il "maestro" dà per così dire mandato ufficiale a scrivere quel libro, e a diventare il Lukács della letteratura italiana.

Caro amico! Grazie per la Sua densa lettera, che fornisce un buon quadro delle principali tendenze letterarie. È sempre molto utile farsi almeno una pallida idea di come stanno le cose. Sul romanzo della Morante ho letto soltanto una recensione, e la mia impressione corrisponde grossomodo a quanto anche Lei mi scrive: è un grandissimo talento – che corre grandissimi rischi. Vede infatti i singoli individui e le loro relazioni in modo così intenso e plastico come forse nessun altro scrittore vivente oggi. Ma esercita assai poco senso critico e controllo su ciò che questi individui rappresentano effettivamente nel mondo sociale. Può correre così il grave rischio di presentarli in modo puramente immanente, dal suo peculiare punto di vista, e quindi di distorcerli. (La grande saggezza di Thomas Mann stava nel saper unire all'intensità della caratterizzazione dei personaggi uno sguardo poeticamente oggettivante). Ma spero di poter leggere presto il secondo romanzo [*L'isola di Arturo*] in traduzione. Anche quanto mi scrive su Moravia e Calvino è interessante.

È naturale che del Suo quadro faccia parte anche l'acqua sporca. Si sa che oggi è inevitabile. In una certa misura c'era già anche prima, solo che si poteva nutrire la speranza che lo sviluppo interno del marxismo, e la sua diffusione esterna, avrebbero messo un po' d'ordine. Ma per questo bisognerà aspettare un bel pezzo. Sarebbe un'illusione sperare che le mie opere possano avere qualche effetto in questo senso. Dal momento che sono

⁷⁰ C. Cases, *Il massimo teorico del realismo affronta Kafka, Joyce, Proust*, in «Notiziario Einaudi», VI, 3, settembre 1957, pp. 5-7.

impopolari presso i revisionisti (quindi anche presso i borghesi), e che sull'altro fronte le avversano anche i dogmatici, sarebbe un'illusione attendersi qualche successo in tempi rapidi. [...]

Se dovessi trarre delle conclusioni, il mio *ceterum censeo* sarebbe che Lei dovrebbe concentrarsi con tutte le Sue energie sul Suo libro sulla letteratura italiana. [...] Perché è proprio in una situazione del genere che si formano i giudizi più distorti sugli scrittori contemporanei, e la Sua grande qualità di autentico critico sta proprio nella capacità di correggere queste distorsioni. Il fatto stesso che la Sua tendenza attuale non La porti né verso la storia letteraria né verso l'estetica, ma piuttosto verso l'adeguata comprensione e la corretta valutazione di singole opere o singoli scrittori La predestina a questo lavoro. Non lo prenda come un complimento, ma oggi lei è forse l'unico vero critico il cui pathos ha origini così specificamente critiche. Credo che Lei non debba permettere a nessuna preoccupazione, qualunque essa sia, di impedirLe di dedicarsi a questo lavoro.⁷¹

Come sappiamo, Cases non scriverà mai questo libro. Tra i tanti progetti, alla fine darà la precedenza al *côté* politico-filosofico, e nel 1958 pubblicherà il pamphlet *Marxismo e neopositivismo*, che è di fatto il suo primo (e

⁷¹ Lukács a Cases, 7.12.1957, FC: «Lieber Freund! Ich danke Ihnen für Ihren ausführlichen Brief, der ein gutes Bild über die literarischen Verhältnisse gibt. Es ist immer sehr gut, wenn man wenigstens eine ferne Ahnung darüber hat, wie die Dinge stehen. Ich habe über Morantes Roman nur eine Rezension gelesen und mein Eindruck war etwas ähnlich zu dem, was Sie schreiben. Sie ist ein sehr grosses Talent – mit sehr grossen Gefahren. Sie sieht nämlich die einzelnen Menschen und ihre Beziehungen so intensiv und plastisch, wie ausser ihr vielleicht kein heute lebender Schriftsteller. Sie hat aber sehr wenig Kritik und Kontrolle darüber, was diese Menschen in der Gesellschaft eigentlich vorstellen. Daraus kann die grosse Gefahr entstehen, das sie ihre Menschen rein immanent, vom eigenen Standpunkt darstellt und dadurch verzerrt. (Thomas Manns grosse Weisheit war, dass er die Intensität der Personengestaltung mit einem dichterisch-objektiven Licht vereinigen konnte.) Ich hoffe aber doch, den zweiten Roman bald in Übersetzung lesen zu können. Auch das, was Sie über Moravia und Calvino schreiben, ist interessant. / Natürlich gehört der Brei mit zu diesem Bild. Man muss wissen, dass er heute unvermeidlich ist. Er war ja schon teilweise früher da, nur konnte man Hoffnung haben, dass eine innere Entwicklung und äussere Ausbreitung des Marxismus etwas Ordnung schaffen würde. Damit muss man ein Weile warten. Es wäre eine Illusion, wenn ich hoffen würde, meine Sachen könnten hier viel ausrichten. Da sie bei den Revisionisten (darum auch bei den Bürgerlichen) unpopulär sein müssen, da auf der anderen Seite die Dogmatiker sie ebenso ablehnen, wäre es eine Illusion auf rasche Erfolge zu rechnen. [...] Wenn ich nun Folgerungen ziehen soll, so wäre mein *ceterum censeo*, dass Sie sich mit aller Energie auf Ihr Buch über italienische Literatur konzentrieren sollen. [...] Denn gerade in einem solchen Zustand entstehen die schiefsten Urteile über Zeitgenossen, und Ihre grosse Qualität als echter Kritiker liegt gerade darin, dass Sie solches zurechtrücken können. Gerade dass Ihre gegenwärtige Tendenz sich nicht auf Literaturgeschichte, nicht auf Ästhetik primär richtet, sondern auf richtige Erkenntnis und gerechte Bewertung von einzelnen Werken oder einzelnen Schriftstellern prädestiniert Sie zu dieser Arbeit. Nehmen Sie es nicht als Kompliment, aber heute sind Sie vielleicht der einzige wirkliche Kritiker, dessen Pathos gerade aus solchen spezifisch kritischen Quellen stammt. Ich glaube, sie dürfen sich durch keine Erwägungen, welcher Art diese auch sein mögen, von dieser Arbeit abhalten lassen».

unico) libro.⁷² Ma proprio nel corso del 1958 prenderà spesso posizione – scrivendo ormai su riviste fuori dall’orbita del Pci come «Mondo operaio» o «Città aperta» – su alcuni dei libri più dibattuti della letteratura italiana di quegli anni: *Un ingegnere de letteratura* è, come già ricordato, una delle poche stroncature del *Pasticciaccio* di Gadda;⁷³ *Calvino e il «pathos della distanza»* passa a filo di critica il *Barone rampante*;⁷⁴ e in *Mezzogiorno e coscienza letteraria* si sofferma con ammirazione su *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi e sulla *Ciocciara* di Moravia.⁷⁵ Su Morante tornerà almeno in un paio di occasioni, in particolare all’uscita di *La Storia* per contrapporgli l’a suo parere assai più riuscito *Menzogna e sortilegio*.⁷⁶ Nel complesso è senz’altro negli anni 1955-1960 che Cases, fedele all’impostazione data da Lukács nel saggio *Lo scrittore e il critico* da lui stesso tradotto nel *Marxismo e la critica letteraria*, interviene in modo più costante e incisivo nel dibattito critico sulla letteratura italiana contemporanea, al punto da figurare, nel 1960, fra le poche, autorevoli voci che Alberto Carocci interpellava nell’inchiesta di «Nuovi argomenti» *8 domande sulla critica letteraria in Italia*.⁷⁷ Sulla copertina del fascicolo, accanto al suo nome, ci sono quelli di Franco Fortini, Armanda Guiducci, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Carlo Salinari, Sergio Solmi, Elémire Zolla.⁷⁸

VI. Bilancio di una rivoluzione simbolica

Valutare se e in che misura la rivoluzione simbolica di Cases sia riuscita sarebbe complesso ed esula dai limiti di questo contributo. Il bilancio tentato a caldo da Fortini nel 1959 è sufficiente però a dare la percezione del cambiamento che l’importazione dell’«insegnamento di Lukács» produsse negli assetti complessivi della cultura italiana, in particolare in quella letteraria:

⁷² C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Torino, Einaudi, 1958. Il libro esce nella stessa collana di *Il significato attuale del realismo critico*, «I libri bianchi».

⁷³ Cfr. nota 12.

⁷⁴ Cesare Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»*, in «Città aperta», 7-8, luglio-agosto 1958, pp. 33-35.

⁷⁵ C. Cases, *Mezzogiorno e coscienza letteraria*, in «Mondo operaio» (*Supplemento scientifico-letterario*), XI, n. s., 3-4, marzo-aprile 1958, pp. 12-16.

⁷⁶ C. Cases, *Un confronto con «Menzogna e sortilegio»*, in «quaderni piacentini», XIII, 53-54, dicembre 1974, pp. 177-191.

⁷⁷ *8 domande sulla critica letteraria in Italia: Cesare Cases*, in «Nuovi Argomenti», VIII, 44-45, maggio-agosto 1960, pp. 2-22.

⁷⁸ Sull’attività di Cases come critico militante v. M. Sisto, «*Un fuorilegge della critica*». *Cesare Cases critico militante negli anni cinquanta*, in *Per Cesare Cases*, a cura di A. Chiarloni, L. Forte e U. Isselstein, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009, pp. 99-118.

E tuttavia, nonostante le resistenze e le critiche, in modo quasi inavvertito, fra il '54 e il '56, l'influenza di Lukács in Italia non fece che crescere, favorita, oggi è chiaro, dall'atmosfera del «disgelo». [...] Fu quella una grande occasione sprecata, per la cultura marxista italiana (e non l'unica). Non solo si tornava a comprendere la grandezza di un Tolstoj o di un Balzac, ma si scopriva la possibilità di intendere diversamente, ad esempio, un Baudelaire o un Manzoni. Lukács ci suggeriva una prospettiva dell'Ottocento europeo quale in Italia, dopo la sintesi desanctisiana e le geniali intuizioni gramsciane, non si era più aperta. Autori e periodi che la cultura dell'idealismo e dell'ermetismo aveva tenuti oscurati o celati tornavano visibili: pensiamo a Heine e a Keller, a Puškin e a Kleist. Non solo: ma l'insegnamento di Lukács ci riportava alle fonti del pensiero classico tedesco, ci costringeva a riprendere, o a leggere per la prima volta, Goethe o Schiller o Lessing. Per la prima volta si chiariva fra noi il senso di certe grandi opere assopite, come il *Meister*; mutava la prospettiva di lettura di un Hölderlin; e di là si poteva tentare di intendere nuovamente Swift, Cervantes, Shakespeare.

Quello che alcuni fra noi avevano oscuramente intuito negli anni della loro formazione estetizzante o ermetica e che non avevano trovato nel Dante, nello Shakespeare o nell'Ariosto del Croce; quel senso della ricchezza e complessità dell'esperienza umana e della sua alienazione alla storia, che ci aveva percossi tanto nella biografia privata quanto dalle pagine di Marx; quella possibilità di «diventare adulti», inverando e conservando trasformata la giovanile individualità «esistenziale», tutto questo, pur nell'estrema lentezza della evoluzione storica (e nella involuzione delle condizioni politiche del nostro paese) si veniva diffondendo anche attraverso l'insegnamento di Lukács. E parve prender corpo nel «recupero» di Mann, per quanto discutibile. Sarebbe difficile, oggi, documentare come, in tutto un settore della nostra cultura di «sinistra», i libri di Lukács abbiano fatto precipitare quelle esigenze.⁷⁹

Alla luce del carteggio con Lukács abbiamo visto in che misura il suo «insegnamento» si sia diffuso in realtà solo grazie a una serie di concretissime battaglie di cui Cases, insieme a Renato Solmi e allo stesso Fortini, è stato uno dei protagonisti. Il suo è stato un tentativo consapevole, organizzato e ostinato di produrre un cambiamento nei rapporti di forza simbolici vigenti nel campo letterario italiano agendo simultaneamente e organicamente sui tre piani della teoria generale della letteratura, della storiografia della letteratura italiana e della critica militante della letteratura contemporanea. Questo ha comportato un lavoro materiale e collettivo di vasta portata: pubblicare – ma in molti casi sarebbe più opportuno dire: inventare – libri esemplari come *Il marxismo e la critica letteraria*, la *Breve storia della letteratura tedesca* e *Il significato attuale del realismo cri-*

⁷⁹ F. Fortini, *Lukács in Italia* cit., pp. 235-236.

tico; farsi agente (letterario e politico) di Lukács in sedi editoriali, di partito e in incontri pubblici; promuoverne il pensiero su riviste e giornali scrivendo saggi, articoli, prefazioni; tentare di applicarlo alla storia della letteratura italiana e alla produzione letteraria contemporanea (italiana, ma anche straniera: e qui sarebbe da aggiungere un capitolo sugli interventi di Cases su Lessing, Goethe, Heine, Thomas Mann e altri autori tedeschi, così come sul *Il dottor Živago* di Pasternak e sui romanzi dell'ungherese Tibor Déry). Questo enorme lavoro, sostenuto da Lukács stesso, da una pattuglia di amici e sodali, dall'Einaudi e in una certa misura da una frazione minoritaria delle istituzioni letterarie che facevano capo al Pci, ma reso arduo dall'aperta ostilità della cultura italiana allora dominante, ha lasciato tracce durature in alcuni degli ambienti più avanzati – e universalizzanti – della cultura italiana di oggi. È stato un tentativo ambizioso, coraggioso, entusiasta e spericolato. Per questo penso valga la pena ricordarlo, e magari prenderlo a esempio per le nostre battaglie di oggi.

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

Saggi su materiali d'archivio

«Gute Nachrichten für uns Hyperboräer». Le lettere di Hans Magnus Enzensberger a Cesare Cases (1962-1966)

MATILDE MANARA

Université de Strasbourg

manaramatilde1993@gmail.com

Abstract. This article presents the correspondence Cesare Cases and Hans Magnus Enzensberger entertained from 1962 to 1966. Held at Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini (University of Siena), this correspondence consists of eight letters and one postcard (all sent by Enzensberger to Cases). By analyzing and commenting on certain excerpts of their letters, we will place the two authors in their national and international contexts and provide a foreshortened picture of the relationships between German and Italian left-wing intellectuals after the Second World War.

Keywords: correspondence, Franco Fortini, Hans Magnus Enzensberger, Kursbuch, L'Europa Letteraria.

Riassunto. Questo contributo presenta il carteggio che Cesare Cases e Hans Magnus Enzensberger intrattengono dal 1962 al 1966. Conservato presso l'archivio del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena, si compone di otto lettere e una cartolina (tutte inviate da Enzensberger a Cases). Attraverso l'analisi e il commento di alcuni passaggi delle loro lettere, le due figure intellettuali vengono collocate nei reciproci contesti nazionali e internazionali, offrendoci un quadro delle relazioni tra intellettuali di sinistra tedeschi e italiani nel secondo dopoguerra.

Parole chiave: carteggi, Franco Fortini, Hans Magnus Enzensberger, Kursbuch, L'Europa Letteraria.

In realtà io sono sempre scisso tra tentazioni estremistiche, di gran lunga prevalenti, perché non è che non veda che il mondo ha bisogno di essere radicalmente riformato, controspinte conformistiche, quando giudico l'impresa disperata.

(Cesare Cases, *Confessioni di un ottuagenario*)

I. Le circostanze dell'incontro

Il carteggio Cases-Enzensberger è conservato presso l'archivio del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena.¹ Si compone di otto lettere e una cartolina, tutte inviate da Enzensberger e tutte scritte in tedesco (variamente a macchina e a mano). La sua estensione è ridotta: la corrispondenza prende avvio nel 1962 e si conclude nel 1966, ma non è improbabile che scambi precedenti e successivi esistano e non siano stati conservati. Da queste lettere e da quelle con altri interlocutori (Franco Fortini e Sebastiano Timpanaro soprattutto)² sappiamo del resto che Cases ed Enzensberger erano soliti avere lunghe conversazioni telefoniche. Se percorriamo la bibliografia di Cases ci accorgiamo poi che questi continua a scrivere di Enzensberger fino alla fine degli anni Novanta, di solito cogliendo l'uscita dei suoi libri come pretesto per riflettere sull'industria culturale tedesca e la sua specificità rispetto a quella italiana.³

Gli scambi di lettere cominciano nel 1962, poco dopo quelli del carteggio – decisamente più corposo – con Fortini, che nello stesso periodo

¹ H.M. Enzensberger, C. Cases, *Carteggio Enzensberger-Cases*, Archivio del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini, Biblioteca Umanistica di Siena, Fondo Cesare Cases (dora in avanti: FC). La trascrizione dei materiali citati in questo articolo è stata resa possibile dalla direttrice del Centro Fortini, la dottoressa Eleonora Bassi, e dalla dottoressa Elisabetta Nencini. Le traduzioni delle lettere sono invece mie.

² Il carteggio tra Franco Fortini e Cesare Cases è in parte (quella che riguarda le consulenze di Cases a Fortini negli anni in cui quest'ultimo traduce il *Faust* di Goethe) pubblicato in C. Cases, *Laboratorio Faust*, a cura di R. Venuti e M. Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019. Il carteggio con Sebastiano Timpanaro è invece integralmente pubblicato: C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di L. Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.

³ Questi gli interventi che Cases dedica a Enzensberger dai primi anni Sessanta alla fine degli anni Novanta: C. Cases, *Dibattito sul 'Gruppo 47': Lettera a Hans Magnus Enzensberger*, in «L'Europa letteraria», IV, 20-21, aprile-giugno 1963, pp. 34-37; la traduzione di *Middle Class Blues*, in «quaderni piacentini», III, 15, febbraio-marzo 1964, pp. 9-11; *Il poeta e la figlia del macellaio*, in «quaderni piacentini», XVII, 69, dicembre 1978, pp. 83-98; *Introduzione*, in H.M. Enzensberger, *La fine del Titanic*, trad. it. di V. Alliata, Torino, Einaudi, 1990, pp. V-VIII; *Se la cultura diventa merce*, in «La Stampa», 17 giugno 1993, p. 21; *Fuga nel passato con calcolatore*, in «Il Sole 24 ore», 6 dic. 1998.

traduce e viene tradotto da Enzensberger.⁴ Un elemento che emerge dal confronto, anche superficiale, tra questi due carteggi è il modo in cui la corrispondenza sia per i tre autori il terreno per un dibattito che coinvolge non uno ma due campi letterari, e non due ma ben più figure, alcune delle quali si esprimono magari per la persona interposta di Cases o di Fortini, ma finiscono per costituire quella che Andrea Zanzotto, a proposito del rapporto con Fortini, Sereni e Pasolini alla fine degli anni Cinquanta definiva una «rete di segnali di fumo»⁵ tra gli intellettuali dei due paesi. Nel 1962, quando riceve la prima lettera da Enzensberger, Cases ha quarantadue anni. Da otto è consulente esterno per Einaudi, presso il quale nel 1963 pubblicherà *Saggi e note di letteratura tedesca*.⁶ Due anni più tardi avrà inizio la collaborazione con i «quaderni piacentini».⁷ Quanto al poeta tedesco, nel 1962 ha appena trentatré anni: nel 1957 ha esordito con *Verteidigung der Wölfe* (tradotto da Fortini e Leiser con *Difesa dei lupi*), pubblicato da Suhrkamp, che rimarrà il suo editore ufficiale.⁸ L'obiettivo di questo primo libro è smarcarsi tanto dall'influenza di Gottfried Benn quanto da quella di Brecht, dal quale Enzensberger riprende la postura irriverente, rifiutando o virgolettando i toni sapienziali.⁹ Nell'ottica del giovane poeta, la lirica impegnata manca infatti il suo obiettivo «perché è troppo esplicita»: la politica, afferma, «deve passare negli interstizi, all'insaputa dello stesso autore».¹⁰ Per demistificare la letteratura in quel che ha di serio e di borghese senza farle perdere la sua carica polemica, gli echi della tradizione e gli slogan della società dei consumi vanno mescolati insieme fino a neutralizzarsi a vicenda. Allo stesso modo, il problema del mandato sociale può essere affrontato solo dopo averlo sottoposto a una virgolettatura ironica: alle richieste di Fortini di indicargli quali autori tedeschi contemporanei abbiano veramente ricevuto e integrato l'eredità

⁴ F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Macerata, Quodlibet, 2022.

⁵ A. Zanzotto, *Ricordo di Franco Fortini*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, t. 2, Milano, Mondadori, 2001, p. 405.

⁶ C. Cases, *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963.

⁷ Per la bibliografia degli interventi di Cases sui «quaderni piacentini» rimando a M. Sisto, *Bibliografia degli scritti di Cesare Cases 1947-2009*, in *Per Cesare Cases*, a cura di A. Chiarloni, L. Forte e U. Isselstein, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 119-122.

⁸ H.M. Enzensberger, *Verteidigung der Wölfe*, Berlino, Suhrkamp, 1957, *Difesa dei lupi*, in *Poesie per chi non legge poesia*, trad. it. di F. Fortini e R. Leiser, Milano, Feltrinelli, 1964.

⁹ Sulla ricezione di Brecht da parte di Enzensberger cfr. K. Werner, *Zur Brecht-Rezeption bei Günter Kunert und Hans Magnus Enzensberger*, in «Weimarer Beiträge», *Brecht-Sonderheft*, 1968, pp. 61-73, e T. Buck, *Enzensberger und Brecht*, in «Text + Kritik», 49, 1976, pp. 5-16.

¹⁰ «Politik verfehlt sein Ziel, wenn sie es direkt ansteuert. Dichtung muss gleichsam durch die Ritzen zwischen den Worten eindringen, hinter dem Rücken des Autors», in C. Schösser, *Hans Magnus Enzensberger*, Stuttgart, UTB, 2009, p. 22.

brechtiana, risponde che «si dovrebbero consigliare libri che dicono altro, persino il contrario, rispetto a quello in cui si crede».¹¹

A Cases il *pastiche* neoavanguardista di Enzensberger non può che risultare pericolosamente vicino ai linguaggi della società dei consumi:

Lo scrittore d'avanguardia che riesca a viverle [le cause dell'insicurezza dell'uomo nel mondo contemporaneo] al livello d'astrazione necessario potrà ancora delineare (come Dürrenmatt) potenti figurazioni e allegorie. Ma chi non riesca a viverle altro che al livello dell'alienazione quotidiana, elettrodomestica e automobilistica, e del disagio che prova nella medesima, non potrà fare molta strada, perché il disagio non è angoscia, anzi è compatibile con il compiacimento. [...] Ormai gli attraversatori della *palus putredinis* sono tutti giovanotti muscolosi iscritti alla «Rari nantes» che considerano questa un'impresa sportiva e passano lo Stige colle piante asciutte. Si dirà che l'angoscia non è necessaria all'arte; all'arte in generale no, ma all'arte d'avanguardia sì. C'è poco da fare, il neocapitalismo avrà aumentato e generalizzato l'alienazione, ma l'ha anche resa più scontata e più fiacca, estraendone l'angoscia e proiettandola nelle viscere della terra o nella stratosfera, là dove si svolgono gli esperimenti atomici, oppure in quei remoti paesi coloniali e semicoloniali in cui si decidono le sorti del capitalismo: comunque in luoghi dove non si può arrivare durante il week-end e che restano sottratti all'esperienza dell'intellettuale, che non ha più nemmeno bisogno di lavorare in una società di assicurazioni.¹²

Per Cases come per Fortini è difficile entrare in immediata sintonia con Enzensberger e con il luogo del campo letterario dal quale proviene (il Gruppo 47, di cui questi è membro dal 1955): eppure entrambi ne riconoscono il valore. Non solo, nel testo appena citato – la prefazione del 1962 alla traduzione di *Teoria del dramma moderno* di Peter Szondi –, Cases rinvia al saggio *Die Aporien der Avant-garden* pubblicato lo stesso anno da Enzensberger, ma in una lettera di poco successiva a Timpanaro lo indica come uno dei rari discepoli di Brecht a essere degni di nota:

La mia ammirazione per Brecht è sempre riflessa, derivata, cerebrale, non istintiva, lo confesso. [...] Comunque con canne e pompe, sono anche disposto a convenire con voi che Brecht è “l'esempio più alto di arte socialista” che ci sia stato finora, purché si aggiunga che è un esempio inimitabile, sorto in un momento in cui è stata possibile una letteratura socialista d'avanguardia (mentre il realismo era fregato a priori dallo stalinismo). Ora questo momento è passato. Non è un caso che gli scrittori più influen-

¹¹ H.M. Enzensberger a F. Fortini, 24.1.1965, in *Così anche noi in un'eco* cit., p. 121.

¹² C. Cases, *La teoria del dramma moderno di Peter Szondi*, in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 298-299.

zati da Brecht, spesso notevoli (Dürrenmatt nel teatro, Enzensberger nella lirica) non siano socialisti.¹³

A differenza di altri membri del Gruppo 47, Enzensberger è convinto dell'importanza di diffondere la letteratura tedesca contemporanea all'estero. Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, in occasione di interventi radiofonici o sui giornali, incoraggia gli scrittori del suo paese ad accantonare la questione della responsabilità degli intellettuali durante la guerra in modo da allargare l'angolo del dibattito a una prospettiva europea, se non addirittura globale. Sempre più ostile alle politiche culturali delle due Germanie, Enzensberger compie diversi viaggi all'estero: soggiorna in Francia, a Cuba, negli Stati Uniti e in Norvegia. La sua figura di mediatore tra la cultura italiana e tedesca si conferma progressivamente, soprattutto grazie ai suoi interventi sul «Il menabò», «il verri», «Tempo presente» e «quaderni piacentini». Stabilitosi infine a Francoforte, a partire dal 1965 dirige il «Kursbuch», rivista indipendente di arte, politica e letteratura nata dal fallimento del più ampio progetto «Gulliver».¹⁴ L'obiettivo è creare una rivista di respiro internazionale dal taglio non esclusivamente letterario. Sulle sue pagine verrebbero ospitati articoli di *Kulturkritik* proposti dai collaboratori e accolti all'unanimità dal comitato di redazione. Le trattative avanzano a rilento fino al 1963, quando le divergenze tra i partecipanti e le difficoltà materiali si rivelano insormontabili. Di lì a poco il progetto verrà accantonato, per essere ripreso più tardi dal solo Enzensberger, che spera di dare al suo «Kursbuch» lo stesso taglio transculturale e transnazionale di «Gulliver».¹⁵

II. Le lettere di Enzensberger

E del «Kursbuch» in effetti si parla sin dai primissimi scambi con Cases. I due devono essersi incontrati di persona a Maiorca nel 1962, per la cerimonia del Prix Formentor vinto da Uwe Johnson con *Das dritte*

¹³ Cases a Timpanaro, 13.1.1963, in *Un lapsus di Marx* cit., p. 40.

¹⁴ Per la storia del progetto cfr. A. Panicali, *Gulliver. Progetto di una rivista internazionale*, Milano, Marcos y Marcos, 2003.

¹⁵ Sulla storia del «Kursbuch» cfr. H. Marmulla, *Enzensbergers Kursbuch: eine Zeitschrift um 68*, Berlin, Matthes & Seitz, 2011, e G. Cormann, *Enzensberger/Kursbuch: chronique française d'un anachronisme*, in «Cahiers du GRM», 12, 2017, *Matérialités et actualité de la forme revue*, <https://doi.org/10.4000/grm.1074> (ultimo accesso: 15/5/2024). A proposito della rivista di Enzensberger, Enrico Filippini dirà: «Chi sa leggere, chi non s'è annoiato, è in grado di intravedere il carattere e i criteri della rivista; diciamo: impegno, sì, diciamo: intervento politico, sì, diciamo: un po' di esotismo, sì; perfino un filo di snobismo, mah! Poca letteratura» (E. Filippini, *Tensioni tedesche*, in «Quindici», 6, 15 novembre-15 dicembre 1967, p. 1).

Buch über Achim. Il biglietto inviato a Cases è breve e rievoca una discussione che i due avrebbero avuto durante una delle cene a Maiorca:

caro cases, lei ha fatto qualcosa di buono per me e la ringrazio. raramente ho avuto litigi più piacevoli di quello che abbiamo "avuto" quella sera. la prossima volta, se la voglia e il tempo non le mancano, vediamo cosa vien fuori con meno presunzione e più concentrazione; magari a formentor, durante una cena lontana dalla nostra prison de luxe? con questo augurio la saluto e la ringrazio, HME.¹⁶

Una nuova occasione di dialogo arriva in effetti l'anno successivo sulle pagine dell'«Europa letteraria». Cases vi recensisce l'uscita dell'almanacco del Gruppo 47 a quindici anni dalla sua fondazione e si dice deluso dal fatto che l'accoglienza di nuove generazioni (Günter Grass e Uwe Johnson in particolare) all'interno del gruppo non abbia condotto «al precisarsi di varie ideologie, bensì alla perdita di quella carica di denuncia, di quello sforzo di andare alla radice delle cose che era pur presente nell'ideologia della non-ideologia».¹⁷ La duttilità del Gruppo, continua, «è stata scontata con una assoluta mancanza di individuazione sia nei contenuti che nelle forme», di modo che, «a parte le poesie di Enzensberger e di Celan, le pagine che raggiungono una dignità artistica sono rare». Il Gruppo 47, conclude Cases, sembra sempre più configurarsi come, «se non una cricca, una comunità di interessi».¹⁸ Nel numero successivo della rivista vengono pubblicate tre lettere: la risposta di Alfred Andersch, severamente criticato da Cases nella sua recensione all'almanacco, una lettera di Enzensberger e la risposta di Cases a quest'ultima. Il poeta di *Verteidigung der Wölfe* tiene soprattutto a spiegarsi riguardo la funzione che il Gruppo, malgrado le apparenze, continua a svolgere nella Germania Ovest:

Nemico dello Stato, agli occhi delle forze che governano nella Germania Occidentale, il «Gruppo 47» lo è proprio in quanto si compone di democratici borghesi. Nella Repubblica di Bonn basta che uno si batta coerentemente per le libertà borghesi, ed eccolo già tacciato di «estremismo di sini-

¹⁶ Enzensberger a Cases, 20.11.1962 (su carta da lettera del Premio Formentor): «lieber herr cases, sie haben mir etwas gutes angetan und dafür bedanke ich mich bei ihnen. selten war ein streit vergnüglicher als der den wir an jenem abend „spielten“. das nächste mal, wenn es ihnen nicht an lust oder zeit fehlt, wollen wir sehen, was herauskäme bei weniger übermut und mehr konzentration; vielleicht auf formentor bei einem abendessen fern von unserem prison de luxe? mit solchen wünschen grüße ich sie dankbar, HME». È abitudine di Enzensberger non distinguere sostantivi e altri elementi della frase con la lettera maiuscola.

¹⁷ C. Cases, 1963: *Il Gruppo 47 dopo quindici anni: un gruppo e non una letteratura*, in «L'Europa letteraria», IV, 19, 1963, p. 89.

¹⁸ *Ivi*, p. 93.

stra». [...] Nel sottobosco culturale del paese si combatte una vera piccola guerra, e il partito governativo ha dichiarato apertamente la sua intenzione di «freddare» (sic!) tutti i redattori che hanno legami col «Gruppo» [...]. È questa situazione che spiega la coerenza del «Gruppo 47». La letteratura viene creata non da gruppi, ma da singoli. Ma può funzionare soltanto se si difendono, in politica, le sue esigenze vitali. È per questo che abbiamo bisogno del «Gruppo 47»; e, per quel che mi riguarda, io gli auguro di vivere più a lungo dei suoi nemici. Nonostante la sua euforia e i suoi almanacchi.¹⁹

Cases, pur ringraziando Enzensberger per il chiarimento, resta convinto che il Gruppo abbia perso la sua carica politica proprio a causa di un'eccessiva coesione di forme e di intenti letterari:

Credo [...] che la coscienza civile dell'intellettuale debba apparire anzitutto nell'ambito della sua attività specifica, e non abbia necessariamente bisogno di separarsi in forma politica, se non in casi estremi che esigono una presa di posizione collettiva [...]. Inutile che spieghi questo al poeta di *Landessprache*.²⁰

L'unico modo per riscattare la coscienza del gruppo intero consiste insomma nella possibilità che i suoi singoli membri si emancipino da direttive o programmi politici collettivi per coltivare individualmente il loro impegno civile, in un allineamento di lavoro intellettuale specifico e organico che le neoavanguardie italiane hanno fallito a raggiungere.

Meno di un anno dopo l'invio della prima lettera e a qualche mese di distanza dall'uscita degli articoli sull'«Europa letteraria», Enzensberger invita Cases a rendergli visita a Tjôme:

tjôme, novergia

caro cesare,
buone notizie per noi iperborei – ma naturalmente non ho ricevuto il tuo libro [*Saggi e note di letteratura tedesca*], conosciamo i nostri editori, a nessuno piace consegnare gratuitamente. il tuo libro però lo devo avere. per favore, portane una copia con te. dagrun [la moglie di Enzensberger] è d'accordo con me. nella stanza degli ospiti c'è una stufa e molti libri. vieni almeno per un weekend lungo. prendi la nave diretta kiel-oslo, è economica e confortevole. porta una bottiglia di grappa duty-free. ci vogliono circa

¹⁹ H.M. Enzensberger, *Dibattito sul Gruppo 47: Lettera a Cesare Cases*, in «L'Europa letteraria», IV, 20-21, 1963, p. 27.

²⁰ C. Cases, *Dibattito sul Gruppo 47: Lettera a Hans Magnus Enzensberger*, in «L'Europa letteraria», IV, 20-21, 1963, p. 33.

tre ore per arrivare qui dal porto di oslo, in treno fino a tönisberg, poi in autobus. telefono: tjöme 92. benvenuto!

HME²¹

Dalla prima lettera a quella appena citata, i toni di Enzensberger sono divenuti amichevoli. Negli scambi a venire, lui e Cases discuteranno di questioni editoriali, incontri mancati a Roma, dell'insegnamento universitario e dello stato del socialismo europeo e mondiale.²² Nel 1965 Enzensberger propone a Cases di partecipare al progetto del «Kursbuch» con un intervento, anche solo di carattere bibliografico:

credo di averti detto che voglio fondare una nuova rivista. non dovrebbe riguardare solo la "letteratura", ma anche ciò che agli scrittori (almeno qui in germania) non interessa. il secondo numero dovrebbe riguardare i cosiddetti paesi in via di sviluppo. ho un lungo saggio di frantz fanon e alcune altre cose, ma non bastano. può aiutarmi? avrei bisogno, ad esempio, di un bilancio ragionato sui cosiddetti aiuti allo sviluppo, che per parte mia considero una mistificazione. vorrei chiarire non solo le questioni ideologiche ma anche quelle economiche. in breve, vorrei chiederti una piccola bibliografia: può trattarsi di pubblicazioni in italiano, francese o inglese.²³

La risposta di Cases non è conservata, ma è probabile che questi abbia preso tempo. Deciso a consolidare i rapporti editoriali con l'Italia delle riviste e con «quaderni piacentini» in particolare, Enzensberger aspetta nove mesi per rilanciare il suo invito. La lettera che lo accompagna è lunga e serve a convincere Cases al tempo stesso del favore incontrato dai primi nume-

²¹ Enzensberger a Cases, 12.8.1963, FC: «tjöme, norwegen / lieber cesare, / das sind gute nachrichten für uns hyperboräer – aber natürlich habe ich dein buch nicht bekommen, wir kennen doch unsere verleger, keiner liefert gern umsonst. dein buch aber muss ich haben. bitte bring es mit. dagrun ist ganz meiner meinung. im gästezimmer ist ein ofen und eine menge literatur. komm mindestens über ein verlängertes wochenende. nimm das direkte schiff kiel-oslo, es ist billig und bequem. bring eine flasche zollfreien schnaps mit. vom osloer hafen bis hierher fährt man knapp drei stunden, bahn bis tönisberg, dann bus. telefon: tjöme 92. willkommen! / HME».

²² Tutti argomenti toccati e più ampiamente sviluppati nel carteggio con Fortini che ho già citato, e al quale mi permetto di rimandare.

²³ Enzensberger a Cases, 6.1.1965, FC: «ich habe dir glaube ich erzählt, dass ich eine neue zeitschrift anfangen will. da soll aber nicht nur „literatur“ drin stehen, sondern auch das worum die schriftsteller (bei uns) sich nicht kümmern, die zweite nummer soll sich mit den sogenannten entwicklungsländern befassen. ich habe einen großen essay von frantz fanon und ein paar andere sachen, das genügt aber nicht. kannst du mir helfen? ich bräuchte zum beispiel eine fundierte abrechnung mit der sogenannten entwicklungshilfe, die ich für eine mystifikation halte. ich möchte nicht nur ideologische, sondern auch ökonomische fragen aufklären. kurzum, ich möchte dich um eine kleine bibliografie bitten, es können publikationen in italienischer, französischer oder englischer sprache sein».

ri del «Kursbuch» e dell'urgenza di portare avanti una campagna di diffusione culturale in un paese tragicamente arretrato rispetto a quelli vicini.

il «kursbuch» ha immediatamente trovato critici arrabbiati e molti lettori. stampiamo 10.000-12.000 copie di ogni numero, che è molto per la germania. sono soddisfatto solo a metà del primo numero: è troppo antologico, meglio delle altre riviste, ma non abbastanza rigoroso. il secondo numero, invece, con fanon, fuentes, robinson e i dossier su sudafrica e iran, ha avviato per la prima volta in germania una seria conversazione sul terzo mondo. bisogna continuare così. i prossimi numeri che ho in programma riguardano (1) la questione tedesca, (2) lo strutturalismo, (3) il terzo mondo, (4) il tema dell'erotismo e dell'utopia e (5) il tema della rivoluzione applicato all'europa occidentale.

alcuni di questi temi sono completamente nuovi per la germania, dato che siamo in ritardo di dieci anni rispetto alla discussione europea. ad esempio, lo strutturalismo è un'incognita per i nostri intellettuali. introdurrò naturalmente lévi-strauss e barthes, ma anche la recente linguistica americana e alcuni aspetti della filosofia del linguaggio. ho una gran quantità di materiale, ma mi manca un saggio critico che mostri lo strutturalismo nei suoi limiti. dalle tue osservazioni su lévi-strauss nel tuo articolo sui «quaderni piacentini» (un contributo di grande importanza, mi sembra), emerge di sfuggita che tu condividi certe riserve e certi dubbi che io nutro ma che non riesco ad articolare [...].

ti scrivo tutto questo nella speranza che ti venga in mente qualcosa su uno dei cinque argomenti citati, o che tu possa consigliarmi, se ne hai voglia, su cos'altro dall'italia potrebbe interessarci.²⁴

²⁴ Enzensberger a Cases, 17.9.1965, FC: «das kursbuch hat sogleich verärgerte kritik und viele leser gefunden. wir drucken von jedem heft 10000-12000. das ist sehr viel für deutschland. mit dem ersten heft bin ich nur halb zufrieden, es ist zu anthologisch, besser als die andern zeitschriften, aber nicht streng genug. das zweite heft dagegen, mit fanon, fuentes, robinson und dossiers über südafrika und den iran, hat zum ersten mal in deutschland ein ernsthaftes gespräch über die dritte welt begonnen. so soll es auch weitergehen. über jedes heft schreibe ich ein ungeschriebenes thema. die nächsten hefte die ich plane, gelten (1) der deutschen frage, (2) dem strukturalismus, (3) der dritten welt, abermals, (4) dem thema erotismus und utopie und (5) dem thema der revolution, wie es sich für westeuropa darstellt. / einige dieser themen sind für deutschland, da wir zehn jahre hinter der europäischen diskussion herhinken, völlig neu. zum beispiel ist der strukturalismus für unsere intellektuellen eine unbekannt große. ich werde natürlich lévi-strauss und barthes vorstellen, aber auch die neuere amerikanische linguistik, und gewisse aspekte der sprachphilosophie. ich habe ein reiches material. was mir fehlt, ist ein kritischer aufsatz, der den strukturalismus in seinen grenzen zeigt. ich sehe diese grenzen, bin aber nicht kompetent für eine sachliche attacke. aus deinen bemerkungen über lévi-strauss in deinem beitrag für die quaderni piacentini. (ein beitrag von großer tragweite, wie mir scheint) geht nebenbei hervor, dass du gewisse reserven und zweifel teilst, die ich hege, aber nicht artikulieren kann [...]. / das alles schreibe ich in der hoffnung, dass dir zu einem der fünf genannten themen etwas einfiel, oder dass du mir raten könntest, wenn du lust hast -, was sonst aus italien für uns von interesse wäre - ich habe daran gedacht, le mani di radek von fortini zu übersetzen, beispielsweise, als beitrag zum thema der revolution».

L'articolo cui fa riferimento Enzensberger è il saggio *Un colloquio con Ernesto de Martino*, uscito su «quaderni piacentini» accompagnato dalla reazione di Fortini.²⁵ De Martino, scrive Cases nell'articolo, aveva molta stima di Lévi-Strauss,

ma non condivideva la metodologia e le prospettive dello strutturalismo e soprattutto deprecava che esso fosse diventato una moda da cui non ci si poteva più salvare. Mia moglie ed io avevamo appena letto l'introduzione di Lévi-Strauss agli scritti di Marcel Mauss, che ci era parsa estremamente significativa per gli aspetti irrazionalistici del pensiero dell'autore, ed esprimemmo la nostra meraviglia nel vedere che questi aspetti così evidenti erano generalmente trascurati. De Martino ci diede ragione, ma questa volta non insistette sull'argomento e troncò con un brutale: «Bisogna distruggerlo», una di quelle frasi che talvolta uscivano dai suoi precordi di napoletano che si rifiutava di ascoltare ragione.²⁶

Nelle lettere successive, Enzensberger cerca di sollecitare Cases ad approfondire la questione. Cases sembra soddisfare le sue richieste con una lunga lettera su strutturalismo, Vietnam e terzo mondo che deve essere arrivata al poeta tedesco il 3 novembre 1965, e che questi considera di massima importanza. Enzensberger risponde infatti immediatamente: «non puoi immaginare quanto raramente leggo lettere come la tua», scrive, «e quanto queste lettere mi aiutino. Quasi nessuno qui [in Norvegia] e in Germania parla di queste cose».²⁷ Un anno più tardi, nell'ultima lettera conservata, ricorderà ancora le parole di Cases:

caro cesare,

una volta mi hai scritto una lettera che non posso dimenticare. era un *rac-courci* un po' spiazzante, ma un paio di idee di fondo meritano di essere approfondite – e discusse insieme –.

1) l'imperialismo esiste ancora. ha imparato a fermare i movimenti rivoluzionari nel terzo mondo? lo si può vedere nel caso del vietnam.

²⁵ C. Cases, *Un colloquio con Ernesto de Martino*, in «quaderni piacentini», IV, 23-24, maggio-agosto 1965, pp. 4-10.

²⁶ Ivi, p. 9. Cfr. F. Fortini, *Due interlocutori*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1387-1997: «Cases non è meno stanco di me. La fatica di aver corrette talune sue posizioni di dieci anni fa gli impedisce anche la mimica della stanchezza. Come non ammirare la tenacia con cui seguita a distinguere tra giudizio storico e realtà esistenziale. Come non rispettare il suo rifiuto di ogni pathos. Insisto sul paradosso di questo dialogo: de Martino che ribadisce l'insanabile drammaticità della morte individuale ha più immediate e storiche speranze di Cases che parla della società senza classi dove ogni individuo realizzerà immediatamente la specie. [...] Non è Cases uno dei migliori? Sto parlando di lui, di de Martino o, per immodesta distrazione, di me stesso?».

²⁷ Enzensberger a Cases, 3.11.1965, FC: «du kannst dir nicht vorstellen, wie selten ich briefe lese wie die deinigen, und wieviel solche briefe bei mir ausrichten».

2) e soprattutto, il terzo mondo sta iniziando a svolgere il ruolo di salvatore provvidenziale per molti di “noi”. lui, e lui solo, può portare alla vera rivoluzione. chiedi: ci riuscirà? e rispondi: no. segui l’argomentazione del buon marxista: solo dove il modo di produzione è più avanzato, cioè nelle società più ricche, ci sono le basi per il comunismo.

è proprio questo rovesciamento di prospettiva l’aspetto più importante della tua riflessione. [...] il modo in cui l’hai formulata mostra però solo necessità, non possibilità, solo richieste astratte, non strategie.

ti prego: riscrivilo. mi dirai che non ti compete. è una scusa. se hai un’idea non puoi liquidarla o affidarla a qualche “esperto” (che comunque non esiste). potresti approfittare delle vacanze per lavorarci? te ne sarei molto grato. il «kursbuch» 9 affronta questi problemi, ma non io conosco nessuno che possa portare la tua riflessione a compimento al posto tuo. per favore, non scacciare mia richiesta come scacceresti una mosca!

i migliori saluti e un pensiero a tua moglie e tua figlia,

tuo HME²⁸

Enzensberger insiste, chiede a Cases di tornare sulla lettera scritta un anno prima e di trasformarla in un articolo per il «Kursbuch». Ciò non accade: Cases non uscirà mai sulla rivista (al contrario di Fortini che accetterà di far tradurre *Le mani di Radek* e verrà attaccato sulle stesse pagine da un collaboratore di Enzensberger, ragione che lo porterà a chiudere i rapporti con quest’ultimo).²⁹ Ma un commento rimane di Cases alle

²⁸ Enzensberger a Cases, 4.12.1966, FC: «lieber cesare, / vor jahr und tag hast du mir einen brief geschrieben, den ich nicht vergessen kann. der brief war ein etwas „atemberaubendes raccourci“, aber ein paar seinen grungedanken verdienen es, auseinander – und öffentlich vorgelegt zu werde. / 1) der imperialismus lebt immer noch. hat er gelernt, die revolutionären bewegungen in der dritten welt zu stoppen? am lose vietnams könnte man das ablesen. / 2) und wichtiger: die dritte welt fängt an, für viele von „uns“ die rolle der providentiellen erlösers zu spielen. sie, und sie allein, soll die wahre revolution machen. du hast gefragt: kann sie das überhaupt? und geantwortet: sie kann es nicht. gut marxistisch hast du argumentiert: nur wo di produktionsweise am wichtigsten fortgeschritten ist, also bei den reichsten gesellschaften, ist die basis für den kommunismus da. / diese umkehrung der perspektive ist es, die das eigentlich wichtige an deinem gedankensang ist. [...] so wie du sie formuliert hast, zeige sich nur notwendigkeiten, aber keine möglichkeiten, nur abstrakte forderungen, aber keine strategie vor. / ich bitte dich: schreib das wieder. du wirst sagen, du seist nicht kompetent. aber das ist eine ausrede. wenn du einen gedanken hast, kannst du ihn nicht einfach abtreiben oder absichten auf irgendwelche „experten“ (die es ohnehin nicht gibt). es kommt auch nicht unbedingt auf deinen namen an; wenn du gründe hast, die sache pseudonym zu publizieren, respektiere ich das selbstverständlich. / könntest du die feiertage zu dieser arbeit benutzen? ich wäre dir sehr dankbar. das kursbuch 9. händelt durchwegs von solchen fragen, aber ich weiß niemand der deinen gedanken zu ende denken könnte, außerdem dir selbst. bitte verscheuch meine bitte nicht wie eine fliege! / herzliche grüße, und ein andenken deiner frau und deiner tochter / dein HME».

²⁹ K. Völker, *Notwendige Vorbemerkungen, ehe man ein Pferd zum Sprechen bringt*, in «Kursbuch», 7, 1966, pp. 90-93.

lettere di Enzensberger e alle sue richieste di aiuto. In un biglietto a Fortini del 14 luglio 1966 si legge infatti:

Enzensberger mi ha scritto una lettera in cui mi prega di spiegargli come si fa a fare la rivoluzione mondiale. Spera che ci sia una ricetta che per cattiveria gli vogliamo tener nascosta.³⁰

III. La figlia del macellaio

Lo scetticismo nei confronti di Enzensberger non porta solo a scambi di battute ironiche e private con Fortini. Nel 1969, sui «quaderni piacentini», Cases pubblica un articolo in cui commenta un concorso bandito dal «Kursbuch» intitolato *Una barca carica di utopie*: il sogno rivoluzionario che Enzensberger vede realizzato nel progetto vincitore viene giudicato «una sorta di ridicola generalizzazione delle comuni berlinesi».³¹ Quando Enzensberger teorizza la lotta di classe tra paesi “ricchi” e paesi “poveri”, continua Cases,

egli trascura il fatto che oggigiorno i paesi ricchi tendono a ridursi sempre più a semplici colonie del capitale americano, e quindi sono nella stessa barca dei paesi poveri, e che su questa base potrebbe sorgere una nuova strategia rivoluzionaria comune. Egli concorda con Fischer nel dividere il mondo in due metà che in realtà non esistono. Ma nella presunta “guerra razziale” egli si colloca tra gli oppressi che hanno preso coscienza della loro oppressione, non a fianco di quella “periferia europea” che in larga misura gode della sua oppressione, abbellita dal benessere.³²

L’invito di Enzensberger «a non limitarsi alla pura negatività e a concepire delle prospettive positive», conclude però Cases, «non è da scartare a priori, per erronea che sia la sua concezione dell’utopia concreta e [...] non gli si potrà contestare il merito di aver posto la questione all’ordine del giorno e di avere almeno dato un esempio della sua fecondità».³³

Negli anni che seguono la fine del carteggio (o almeno della parte conservata), Cases continua a interessarsi a Enzensberger. Come mostrano i riferimenti all’autore tedesco contenuti nelle lettere a Timpanaro, i due

³⁰ C. Cases a F. Fortini, 14.7.1966, Archivio del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini, Biblioteca Umanistica di Siena, Fondo Franco Fortini: Careggio con Cesare Cases.

³¹ C. Cases, *Una barca carica di utopie*, in «quaderni piacentini», VIII, 37, marzo 1969, pp. 41-45; ora in Id., *Il testimone secondario* cit., p. 369.

³² *Ivi*, p. 370.

³³ *Ivi*, p. 372.

restano in contatto stretto almeno fino agli anni Novanta.³⁴ Lo dimostrano anche gli articoli e recensioni dedicati all'autore tedesco. Su tutti si distingue un saggio del 1978 intitolato *Il poeta e la figlia del macellaio* uscito su «quaderni piacentini». Cases vi commenta una riflessione di Enzensberger sull'insegnamento della poesia a scuola, pubblicata nel numero precedente dei «quaderni» con il titolo *Una modesta proposta per difendere la gioventù dalle opere di poesia*. Enzensberger scrive:

Sono passato poco fa (è venerdì pomeriggio) nella macelleria qui all'angolo per comprare una bistecca. Il negozio è strapieno di gente, ma la moglie del macellaio, appena mi vede, posa il coltello sul bancone, va alla cassa, tira fuori un foglio di carta e mi chiede se è roba mia. Io dò un'occhiata al testo e confesso immediatamente la mia colpevolezza. È la prima volta che la signora della macelleria mi lancia uno sguardo per così dire di fuoco. Fra i mormorii degli altri clienti viene in chiaro quanto segue. Senza averne avuto il minimo sospetto, io sono intervenuto nella vita della figlia del macellaio che si sta preparando all'esame di maturità. L'insegnante di tedesco le ha messo davanti una poesia che avevo scritto molti anni fa con l'invito a mettere nero su bianco qualcosa in proposito. Risultato: un bel quattro, pianti e scenate a casa del mio macellaio, questi sguardi accusatori che mi trapassano letteralmente da parte a parte e, per concludere, una bistecca più dura del solito nel mio piatto.³⁵

L'aneddoto raccontato e la satira che lo sostiene servono a Cases da spunto per una riflessione sul rapporto tra letteratura (che è da considerarsi di per sé anarchica) e interpretazione (che invece va ritenuta di per sé sottomessa alle regole del potere):

Dobbiamo allora descolarizzare i poeti, aprire le prigioni e restaurare la lettura anarchica? No, perché l'anarchia non esiste [...] e i prigionieri liberati lungi dall'abbandonarsi a letture anarchiche non leggerebbero un bel niente. La figlia del macellaio non deve essere costretta a interpretare poesie di Enzensberger? Forse, ma perché dovrebbe essere costretta a ignorarle? Enzensberger sembra oggi deprecare «chi vive nell'illusione che la lirica sia un'arte sovversiva di straordinaria forza dirompente». Non lo sarà, però è difficile trovare qualcosa di più sovversivo da sostituirle.³⁶

Lungo e articolato, costruito sul passaggio dal tono serio a quello satirico e viceversa, l'articolo di Cases ricorda l'analisi foucaultiana della rela-

³⁴ C. Cases a S. Timpanaro, 18.9.1994, in *Un lapsus di Marx* cit., pp. 245-247.

³⁵ H.M. Enzensberger, *Una modesta proposta per difendere la gioventù dalle opere di poesia*, in «quaderni piacentini», XVII, 67-68, giugno 1978, pp. 67-67.

³⁶ C. Cases, *Il poeta e la figlia del macellaio*, in «quaderni piacentini», XVII, 69, dicembre 1978, p. 86.

zione tra discorso *del* sapere e discorso *sul* sapere, che si trova però qui orientata al caso specifico della poesia e della sua istituzionalizzazione attraverso l'insegnamento scolastico. «Per quanto rovinata e burocratizzata dall'insegnante, per quanto divenuta strumento di selezione e di bocciatura», si chiede Cases dopo avere steso un decalogo di consigli per futuri insegnanti di letteratura, «perché la poesia di Enzensberger non potrebbe aver sollevato nella figlia del macellaio qualche dubbio sul suo ambiente di bottegai?». ³⁷ Perché la ragazza, conclude infine esplicitando la distanza dalle posizioni del suo interlocutore e la vicinanza a quelle di Fortini,

non potrebbe provare la tentazione di leggere qualche altra sua poesia, questa volta liberamente? È quanto avrebbe dovuto [...] aver di mira fin da principio l'insegnante se non si fosse compiaciuto del suo ruolo repressivo. Io sto con la figlia del macellaio. ³⁸

³⁷ *Ivi*, p. 96.

³⁸ *Ibidem*.

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

Saggi su materiali d'archivio

Traducendo Brecht. Il carteggio tra Cesare Cases e Gabriele Mucchi (1985-1994)

MAGDA MARTINI

Libera Università di Bolzano
magda.martini@gmail.com

Abstract. The correspondence between Cesare Cases and the artist Gabriele Mucchi bears witness to a genuine confrontation on several fronts between two great 20th century Italian intellectuals. The occasion for the epistolary exchange, in the mid-1980s, was a close collaboration for the publication of a collection of Brecht's poems chosen and translated by Mucchi, for which Cases wrote the preface. But the confrontation on topics such as metrics, poetics and politics laid the foundations for a sincere mutual esteem and the birth of an ironic friendship. Although in their differing moods, Cases and Mucchi at last found themselves commenting on the fall of the Berlin Wall and the transformations this brought about in the German Democratic Republic and in the Italian political and intellectual scene.

Keywords: correspondence, Bertolt Brecht, poetry translation, communism, German Democratic Republic.

Riassunto. Il carteggio tra Cesare Cases e l'artista Gabriele Mucchi è testimonianza di un genuino confronto su più fronti tra due grandi intellettuali del Novecento italiano. L'occasione per l'avvio dello scambio epistolare, a metà degli anni Ottanta, è una stretta collaborazione per la pubblicazione di una raccolta di poesie di Brecht scelte e tradotte da Mucchi, per la quale Cases scrive la prefazione. Ma il confronto su temi come la metrica, la poetica e la politica pone le basi per una sincera stima reciproca e per la nascita di un'ironica amicizia. Seppure con animo diverso, Cases e Mucchi si trovano infine a commentare la caduta del muro di Berlino e le trasformazioni che questa determina nella Repubblica Democratica Tedesca e nel mondo politico e intellettuale italiano.

Parole chiave: carteggio, Bertolt Brecht, traduzione poetica, comunismo, Repubblica Democratica Tedesca.

Lo scambio di lettere tra Cesare Cases, classe 1920, e Gabriele Mucchi, classe 1899, appartiene per intero alla loro età avanzata: ha infatti inizio nel 1985 e si conclude nel 1994, quando il più anziano dei due ha 95 anni (e avrebbe raggiunto i 102). Sia nel fondo Cases conservato al Centro Fortini dell'Università degli Studi di Siena,¹ sia nel fondo Mucchi custodito presso l'Istituto Nazionale Ferruccio Parri di Milano,² prevalgono le lettere firmate dal pittore milanese, il quale non sempre aspetta una risposta da Cases prima di scrivere una nuova lunga lettera, di cui conserva sempre copia. Se nel fondo Cases si trovano appena un calligramma, quattro lettere e due cartoline, le numerose lettere del fondo Mucchi testimoniano che il carteggio è più intenso, e, pur limitato a un arco di tempo di meno di dieci anni, tocca alcuni dei temi più cari a entrambi: i destini del comunismo, il realismo in arte, la traduzione. Col trascorrere del tempo si sviluppa fra loro una singolare complicità in nome della poesia, della politica e, come si vedrà, persino dell'eroticismo, sempre all'insegna di una vitale ironia.

I. Cases, Mucchi e la DDR

Prima di analizzare il carteggio è utile fare una premessa su un punto che accomuna le traiettorie di Cases e Mucchi: entrambi, per vie diverse, avevano avuto un intenso rapporto con la Repubblica Democratica Tedesca, e in particolare con i suoi ambienti culturali.³ Non solo: erano stati probabilmente gli unici due italiani ad avere incarichi di docenza nel mondo accademico tedesco-orientale.

Gabriele Mucchi, pittore e scultore, è un intellettuale poliedrico, appassionato, amante della Germania e di profonda fede comunista.⁴ Nato sullo

La stesura del presente articolo ha beneficiato di lunghe appassionante discussioni con Michele Sisto, che l'autrice ringrazia per l'attenta revisione, nonché per gli informati consigli in materia di metrica, di tecnica della traduzione e di storia dell'editoria italiana.

¹ Istituto Nazionale Ferruccio Parri, Milano, Fondo Mucchi, Carteggio Mucchi-Cases: d'ora in avanti FM (Fondo Mucchi).

² Università degli Studi di Siena, Archivio del Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini, Fondo Cases, Corrispondenza, Mucchi: d'ora in avanti FC (Fondo Cases).

³ Del particolare rapporto di Gabriele Mucchi e Cesare Cases ho scritto più diffusamente in: M. Martini, *La cultura all'ombra del muro. Relazioni culturali tra Italia e Ddr (1949-1989)*, Bologna, il Mulino, 2007. Sull'attività epistolare di Gabriele Mucchi si veda anche: M. Martini, *Gabriele Mucchi. Briefe*, in «Sinn und Form», 5, 2008, pp. 676-685.

⁴ Su Mucchi si veda, oltre alla voce di Mattia Patti nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (2012), il volume di Fabio Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Milano, Unicopli, 2012; sui suoi primi anni nella DDR anche il recente Matteo Bertelé, *Un ambasciatore del 'realismo' italiano: Gabriele Mucchi nella Repubblica democra-*

scorcio dell'Ottocento, aveva conosciuto personalmente la Germania già durante gli anni Venti e aveva sposato la scultrice tedesca Jenny Wiegmann. Aveva compiuto un primo viaggio nella DDR nell'agosto del 1951 per la terza edizione dei Weltfestspielen der Jugend und Studenten für den Frieden, in occasione della quale alcune opere sue e di altri artisti del realismo italiano erano state esposte alla Akademie der Künste di Berlino: quella mostra aveva posto le basi per un forte legame di amicizia tra Mucchi e la DDR.

Nel 1955 un'altra mostra alla Akademie der Künste gli aveva dato l'opportunità di conoscere alcuni tra i più importanti artisti tedeschi, ma anche di rendersi conto dei problemi dello sviluppo culturale nella DDR, in particolare dell'evidente contrasto fra i seguaci del realismo socialista ufficiale e i promotori di forme e contenuti più liberi. D'altra parte il realismo delle opere di Mucchi, sebbene non ricalcasse i canoni di quello socialista imposto dai vertici della SED, era piaciuto sia ai critici che ai visitatori della mostra.

In quell'occasione avvenne un incontro che Mucchi raccontava spesso e che citò più volte anche nelle lettere a Cases: dopo aver visto le sue opere, Bertolt Brecht in persona – più anziano di lui di appena un anno e allora al culmine del suo prestigio – gli aveva fatto avere una copia della sua recente raccolta poetica *Hundert Gedichte* (1952) con la dedica «Al compagno Mucchi / per il suo aiuto». Mucchi spiegava così l'ermetica dedica:

Quale grande aiuto! Non certo a lui o alla sua poesia che non aveva bisogno di nessun aiuto, né di aiuto da me in ogni caso. L'aiuto che eventualmente davo, e per il quale Brecht mi faceva pervenire quel suo libro di poesie e quella dedica lo seppi più tardi. Era l'aiuto, con le mie opere, alla lotta in corso in quegli anni di stalinismo e di conformismo contro i dogmatici sostenitori del "realismo socialista" sovietico.⁵

A casa dello stesso Brecht Mucchi aveva poi conosciuto alcune personalità di spicco della cultura tedesco-orientale. La sua arte e il suo temperamento avevano lasciato un'ottima impressione tra gli intellettuali della DDR, tanto che l'anno seguente fu invitato a insegnare alla Hochschule für Bildende Kunst di Berlino. Nei primi mesi a Berlino – quelli delle repressioni seguite alla rivolta ungherese dell'ottobre 1956 – aveva avver-

tica tedesca negli anni cinquanta, in «Mondo contemporaneo», 2-3, 2020, pp. 87-101. Sulla sua opera pittorica si vedano almeno i contributi di Sergio Solmi (*Gabriele Mucchi*, Milano, EDA, 1955), Raffaele De Grada (*Mucchi*, Dresden, Verlag der Kunst, 1957) e Carlo Ludovico Ragghianti (*Gabriele Mucchi: Opera grafica fino al 1970*, Milano, Vangelista, 1971).

⁵ G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, Milano, Mazzotta, 2001, p. 266.

tito chiaramente la tensione che regnava sia tra gli insegnanti che tra gli studenti. Rimanendo ben saldo alla sua idea di insegnamento, aveva cercato di spingere i suoi studenti ad amare il realismo, che pure avevano conosciuto solo nella forma dogmatica del realismo socialista: per lui insegnare arte significava soprattutto educare a riconoscerne l'importanza sociale.

Da allora Mucchi aveva vissuto tra Berlino e Milano, mantenendo rapporti con le più importanti personalità politiche della DDR ma senza rinunciare a dar voce alle sue posizioni antistaliniste.⁶

Ben diversa è l'esperienza di Cases, che negli stessi mesi a cavallo fra il 1956 e il 1957 aveva soggiornato in Germania orientale su invito di Hans Mayer,⁷ germanista di larghe vedute – «sosteneva che per capire Goethe più che il *Nibelungenlied* bisognasse studiare Dante e l'Ariosto»⁸ – e non allineato, che di lì a qualche anno avrebbe lasciato la DDR per la Repubblica Federale. Cases si era accostato al mondo tedesco-orientale nel corso del primo Congresso internazionale dei germanisti, tenutosi all'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma nel 1955. Aveva quindi accettato la proposta di trascorrere due semestri in qualità di lettore d'italiano all'Università di Lipsia per «andare a vedere come stavano realmente le cose», ed era arrivato a Lipsia quattro giorni prima della rivolta di Budapest. L'impressione che ne aveva tratto era stata sconcertante: aveva infatti osservato le discussioni clandestine fra i docenti e la loro incapacità di opporsi alla brutale repressione.

Questa esperienza aveva contribuito a far maturare in Cases, che in DDR era considerato un «compagno straniero» perché iscritto al PCI dal 1951, un'opinione profondamente critica nei confronti della politica della SED. Non solo: il soggiorno a Lipsia era stato determinante nella sua decisione di lasciare il partito. Nel 1958 infatti, pubblicò su «Nuovi argomenti» un articolo tanto documentato quanto critico sulle recenti vicende della cultura nella DDR.⁹ Sebbene l'articolo non fosse dispiaciuto allo stesso Palmiro Togliatti, la Sezione del PCI di Pisa, a cui Cases era iscritto, aveva preteso che facesse autocritica; lui però aveva preferito non rinnovare la tessera del partito e lasciare che la faccenda si chiudesse silenziosamente.

Nell'articolo Cases aveva in effetti descritto in maniera lucida, sofferta e dettagliata la stagnazione e il dogmatismo che a suo parere avevano corrotto il sistema politico della DDR:

⁶ *Ivi*, p. 274.

⁷ Cases ha ricostruito la sua esperienza nella DDR nelle sue memorie: *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 99-106 e 117-118.

⁸ *Ivi*, p. 100.

⁹ C. Cases, *Alcune vicende e problemi della cultura nella RDT*, in «Nuovi Argomenti», 6, 1958, 34; ora in C. Cases, *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 319-356.

Ai tentativi di elaborare il marxismo in lotta e in concorrenza con le altre ideologie e di imporlo grazie alle sue intime qualità di sviluppo, si è sostituita un'ortodossia che tende a esaurirsi in se stessa, a trasformarsi in una sterile tautologia, mentre il regime socialista, anziché limitarsi a garantire al marxismo quelle possibilità di esplicarsi e di affermarsi che non sussistono nei paesi capitalistici, ne è divenuto l'arcigno custode, amministratore, imbalsamatore e becchino.¹⁰

Altrettanto impietoso era il quadro che Cases tracciava della realtà culturale del paese, arenata in una situazione di stallo, in cui gli intellettuali vivevano fossilizzati nel momento della disfatta del nazismo e obbedivano alle imposizioni del partito. Persino scrittori di primo piano, come Anna Seghers o Arnold Zweig, erano «troppo chiusi nel loro glorioso passato per seguire da vicino l'evoluzione della coscienza collettiva dopo l'avvento al potere del socialismo».¹¹ Cases notava che erano sempre meno coloro che tentavano di opporsi alla politica del partito e che la cultura tedesco-orientale aveva preso una strada che poteva portare solamente alla sterilità. Il quadro della cultura tedesco-orientale risultava desolato: morto Brecht, messo a riposo Bloch, arrestato Wolfgang Harich, emigrato Alfred Kantorowicz e messo a tacere Hans Mayer, non restava più nessuno in grado di introdurre una svolta nella politica culturale dogmatica della DDR.

Per Cases l'esperienza dell'insegnamento in Germania orientale aveva quindi avuto un significato ben diverso da quello che aveva avuto per Mucchi. Mentre questi aveva stretto amicizie e avviato attività che lo avrebbero legato alla DDR per tutta la vita, Cases non aveva stabilito con essa un rapporto così profondo. Mucchi, quando riprendendo il linguaggio tedesco-orientale diceva «la nostra DDR», si sentiva partecipe dello sviluppo in atto nel paese. Cases invece guardava con occhio critico anche quegli intellettuali che, pur tentando di migliorare la situazione, erano incapaci di opporsi concretamente al regime. Mentre per Mucchi la DDR era la «seconda patria», Cases la preferiva alla Germania Federale solo perché era «il più povero e il più socialista tra i due stati tedeschi».¹²

Nonostante queste differenze, entrambi avevano continuato per decenni a coltivare rapporti con gli ambienti culturali della DDR e avevano avuto un ruolo fondamentale nella costruzione di relazioni culturali tra essa e l'Italia. Emblematico il caso del libro *Dialettica senza dogma* del fisico dissidente Robert Havemann, pubblicato nel 1966 dall'Einaudi su parere di Cases, che ne scrisse anche la prefazione, e tradotto da Mario Losano,

¹⁰ *Ivi*, p. 320.

¹¹ *Ivi*, p. 325.

¹² Così Cases definì la DDR durante il mio incontro con lui a Firenze nel gennaio 2001.

un giovane giurista italiano che si era inserito negli ambienti culturali della DDR con l'aiuto di Mucchi.

Sebbene non sia facile ricostruire quanto i due si fossero frequentati nelle circostanze fin qui ripercorse, è significativo che nella prima lettera conservata Mucchi faccia esplicito riferimento ai molti anni trascorsi da «quei giorni berlinesi»,¹³ mentre in una lettera dell'agosto del 1986 si dice «felice del ri-incontro con te che vorrei diventasse una frequentazione». ¹⁴ Certo la corrispondenza, che inizia con toni distaccati e quasi formali,¹⁵ si fa sempre più confidenziale.

II. Le poesie di Brecht

L'occasione che dà avvio al carteggio è la preparazione di un volume di poesie di Brecht scelte e tradotte da Mucchi. Quando all'inizio del 1985 Mucchi viene a sapere da Agnese Incisa, allora segretaria di Giulio Einaudi, che il suo manoscritto ha incontrato l'apprezzamento di Cases, che da anni è il principale consulente della casa editrice per la letteratura tedesca, prende carta e penna e gli scrive. Vuole raccontargli com'è nato il volume e soprattutto spiegargli cosa significhi per lui, artista ma non letterato, tradurre poesia.¹⁶ Mucchi scrive di aver iniziato negli anni Cinquanta pubblicando alcune poesie di Brecht sulla rivista del PCI «Il Contemporaneo», e che solo negli ultimi tempi ha ripreso quello che definisce un «privato divertimento»: ¹⁷ «Sono un traduttore per piacere mio, mai farei il traduttore, mai tradurrei cose che non mi attirano particolarmente». ¹⁸ La deci-

¹³ Mucchi a Cases, 20.03.1985, FM b. 13, fasc. 83.

¹⁴ Mucchi a Cases, 02.08.1986, FC.

¹⁵ Nelle prime lettere Mucchi si rivolge al suo destinatario con un asciutto «Caro Cases»: cfr. Mucchi a Cases, 15.04.86, FM, b. 13, fasc. 83.

¹⁶ In realtà il rapporto di Mucchi con la letteratura è più intenso di quanto la sua reticenza non lasci sospettare. Amico del poeta Sergio Solmi, già negli anni Trenta le sue tavole accompagnano i romanzi di Cesare Zavattini e Achille Campanile editi da Bompiani; negli anni della guerra collabora con la casa editrice Bianchi Giovini, fondata da Ugo Dettore, illustrando fra l'altro un'edizione dei *Promessi sposi*; più tardi sarà la volta del *Candido* di Voltaire e di *Illazioni su una sciabola* di Claudio Magris; mentre del 1976 è la tavola *Vittime e carnefici*, sulla morte di Pasolini. Già nel dopoguerra si cimenta nella sua prima traduzione poetica, *Sonetti e frammenti* di Góngora (Milano, La Meridiana, 1948), a cui seguiranno quella, apparsa nella prestigiosa «collana bianca», *Cinquanta poesie da «Les fleurs du mal»* di Baudelaire (Torino, Einaudi, 1979, con prefazione di Sergio Solmi) e, postumi, i *Carmina a Lesbia* di Catullo (Rovereto, Nicolodi, 2003).

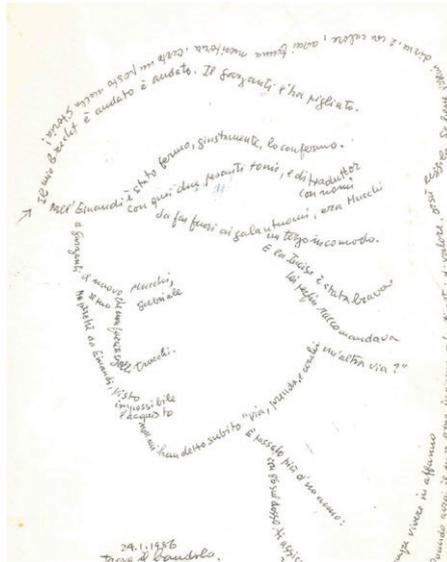
¹⁷ Mucchi a Cases, 20.03.1985, FM, b. 13, fasc. 83. Alcune poesie appaiono già nel volumetto *Tredici poesie di Bertolt Brecht*, trad. it. di G. Mucchi, Milano-Bari, Cariplo-Laterza, 1984. Nel 1990 ne uscirà la versione tedesca, nella DDR.

¹⁸ *Ibidem*.

sione di riprendere in mano le poesie di Brecht a distanza di trent'anni dai suoi primi esperimenti è dovuta tra l'altro all'uscita, in Germania, di un nuovo volume di poesie sull'amore, in gran parte inedite,¹⁹ ed è sorretta «non tanto dalla maggior conoscenza del tedesco quanto da quella dei tedeschi stessi».²⁰ Il suo rapporto con la DDR è infatti ancora intenso:

Sai che da allora ho sempre casa all'Andreastrasse e ci vado ogni tanto, sono amico di quella gente (ero amico di Brecht). Mi hanno fatto mostre importanti e l'anno scorso mi hanno dato una laurea in filosofia h.c. – non per la mia filosofia, assai rudimentale, ma per il significato della mia pittura. Se avessi più tempo tradurrei più Brecht. È un realista ed io sono un realista.²¹

Dopo aver atteso a lungo una risposta per il suo manoscritto da Einau-
di, Mucchi si rivolge a Garzanti, che accetta di pubblicare il volume. Risale a questo momento la prima lettera conservata nel fondo Cases, e non si tratta di una semplice comunicazione, ma di un artistico calligramma raffigurante un volto di donna, con cui Mucchi informa l'amico che Garzanti ha accettato di pubblicare il libro.



¹⁹ B. Brecht, *Gedichte über die Liebe*, Berlin, Aufbau, 1982.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

24.I.1986

trova il bandolo
del poema in ottonari.
Grazie per gli auguri
che ricambio affettuosamente.
Mucchi

Il mio Brecht è andato, è andato.
Il Garzanti l'ha pigliato.
Dall'Einaudi è stato fermo,
giustamente, lo confermo.
Con quei due pesanti tomi,
e di traduttor con nomi,
da far fuor ai galantuomi [sic!],
era Mucchi un terzo incomodo.
E la Incisa è stata brava,
lei perfin raccomandava
a Garzanti il nuovo Mucchi,
che non faccia Gelli trucchi.
Ma perché da Einaudi,
visto impossibile l'acquisto,
non mi han detto subito
“via, prenda, e cerchi un'altra via?”
È passato più di un anno:
con 86 sul dosso ti assicuro
io non posso sempre vivere in affanno.
Io ti son davvero grato
perché mi hai raccomandato!
Quando avrai il mio libro
insieme a tanti altri
di valore, orsù, leggilo.
Se bene vorrai dirne e con colore,
avrà fama meritoria.
Certo un posto nella Storia!
Il tuo Gabriele²²

Cases risponde “per le rime”, scrivendo una lettera in versi in cui lascia trasparire una vena critica nei confronti delle scelte editoriali della casa editrice per cui lavora, che detiene da tempo il monopolio sulle traduzioni

²² Mucchi a Cases, calligramma, 24.01.1986, FC. Gli auguri erano evidentemente quelli di buon anno. Mucchi fa riferimento alla presenza nel catalogo Einaudi di traduzioni delle poesie di Brecht a firma di traduttori prestigiosi come Franco Fortini e Roberto Fertonani. Piero Gelli era allora direttore editoriale della Garzanti.

italiane di Brecht. Un monopolio, aggiunge, che l'impresa di Mucchi è riuscita finalmente a incrinare:

Caro Mucchi, son dolente,
 non sapevo proprio niente.
 Son dolente o son felice?
 Viva Einaudi, ciascun dice,
 perché fa libri migliori,
 ben stampati senza errori (?),
 degni di quel gran pittore
 che è altresì gran traduttore,
 mentre gli altri li fan brutti,
 secchi al pari di prosciutti.
 Viva Einaudi, ma Garzanti,
 è nel nover dei paganti,
 sicché il vecchio ser Bertoldo
 renderà qualche buon soldo,
 qualche lucido quattrino
 per tirare su il bambino.
 Non credevo a te concesso
 di uscir fuori dal recesso
 di quell'editor nostrano
 che sta in via del Biancamano,
 poich'ei solo può stampare
 dalle Alpi fino al mare
 su è giù e sotto e sopra
 di Bertoldo la grand'opra.
 Ma si vede che l'Incisa
 (che tu al solito hai conquisa)
 ha capito quanto serio
 fosse il giusto desiderio
 di veder presto poetato
 – grato o no al Biancamano –
 sulla scia dell'augustano,
 e ha concesso immantinente
 i diritti al concorrente.
 Qui finisce l'avventura di
 Gabriel Bonaventura.
 Nato ancor nell'Ottocento,
 visse tutto il Novecento.
 Quando nacque, l'indovina
 disse: «Tempra adamantina!
 Io vi annuncio in verità
 ch'ei tre secoli vedrà
 né potrà salir sul ponte
 della nave di Caronte

pria che il torchio non imprima
 del Bertoldo messo in rima
 la ventesima edizione!».
 Così disse, e avrà ragione.
 E l'amico ora t'incita
 con Camena assai men trita:
 «Trinkt, o Augen, was die Wimper hält
 von dem goldnen Überfluß der Welt!»
 affettuosi saluti dal
 tuo Cesare Cases²³

Nei mesi successivi si assiste a un confronto serrato sulla scelta delle poesie e su numerosi dettagli della traduzione. In una lettera dell'aprile del 1986 Mucchi riflette sulla sua impostazione, spiegando come il realismo, nella poesia come nell'arte, possa avere accezioni diverse. Ha tradotto Brecht e Baudelaire perché, per quanto possano apparire distanti, per lui sono entrambi realisti. Se definire Baudelaire un «realista» può apparire un «azzardo»,²⁴ aggiunge, è pur vero che anche questi nelle poesie da lui scelte, come Brecht, «non usa una sola parola “colta” o “poetica”». ²⁵

Cases, per parte sua, appare incuriosito dalle scelte metriche dell'amico, e gli chiede per esempio come abbia elaborato il “tridecasillabo” utilizzato per le traduzioni di Baudelaire, un tipo di verso piuttosto originale, e apprezzato da un intenditore come Sergio Solmi.²⁶ Mucchi confessa:

Quanto al tridecasillabo, il mio è uno studio fatto da uno che di metrica s'intende solo attraverso ricordi scolastici: l'alessandrino, verso di 12 sillabe con una cesura mediana. Gli accenti me li sono cercati io battendo le dita sul tavolo. Le parole “posizione”, “funzione ritmico-eufonica”, “grado zero” ecc. le ho scoperte ora leggendo la lettera di Ramous e il suo libro sulla ritmica. Perciò io credo che il mio studio, fondamentalmente giusto, presenti molte ingenuità. Mi diedi molte arie scrivendo per Einaudi “come si legge in trattati di metrica”: erano i libri di scuola con la loro polvere. La parola “tridecasillabo” l'ho creata io, non l'ho trovata in nessun libro (e non c'è nel Ramous) non l'avevo nemmeno cercata, allora. L'ho adotta-

²³ Cases a Mucchi, 3.2.1986, FM, b. 13, fasc. 83. I versi in tedesco sono tratti dallo *Abendlied* (1879) di Gottfried Keller, scrittore svizzero che da giovane aveva intrapreso la carriera artistica e il cui principale romanzo, *Enrico il verde*, aveva per protagonista un pittore. La scelta di Cases è estremamente appropriata: la poesia canta infatti il tramonto, cioè la fine della vita, e l'intensità con cui, attraverso gli occhi, la si può godere fino all'ultimo: «Bevete, occhi, quanto le ciglia ritengono / della dorata pienezza dell'universo». Molto amato da Lukács, Keller faceva parte del canone della letteratura tedesca più apprezzato nella Germania comunista.

²⁴ Cases a Mucchi, 15.4.1986, FM, b. 13, fasc. 83.

²⁵ Cases a Mucchi, 15.4.1986, FM, b. 13, fasc.83.

²⁶ Cfr. Sergio Solmi, *Opere*, IV: *Saggi di letteratura francese*. Tomo I: *Il pensiero di Alain - La salute di Montaigne e altri scritti*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2005, p. 398.

ta non essendone ben sicuro, pensando soltanto che dopo il dodecasillabo doveva pur venire un tridecasillabo.²⁷

Se da una parte questa dichiarazione sembra confermare l'immagine di traduttore ingenuo che Mucchi tende a dare di sé, dall'altra testimonia la sua grande attenzione per gli aspetti ritmici del verso, nonché un certo attaccamento alla metrica tradizionale, peraltro condiviso da Cases (come del resto testimoniano gli scherzosi scambi in ottonari citati sopra). Questi confessa a più riprese la sua sordità nei confronti della prosodia novecentesca: «La mia musa, come ebbe a spiegarmi anche in prima persona Franco Fortini. [...] era, oltre che esile, terribilmente ottocentesca e ispirata al mio insuperabile modello infantile, gli ottonari del «Corriere dei piccoli», [del tutto inadeguati] per il livello di coscienza della poesia italiana, di cui lui divenne uno degli interpreti più accreditati».²⁸ È anche in nome di questa affinità che Mucchi, qualche tempo dopo, si lascia andare a uno sfogo molto significativo, in cui mette insieme i due problemi artistici per lui fondamentali: quello del metro, contrapposto al verso libero, e quello del realismo, contrapposto all'arte astratta. Improvvisando, su richiesta dell'amico, una poesia erotico-satirica nello stile di Catullo (l'autore che si dedica a tradurre dopo Brecht), avrebbe commentato:

Dopo i latini tutti i poeti hanno scritto in rima fino al modernissimo Baudelaire: perfetto nell'usarla. Ma il secolo nostro ha generato mostri: la poesia "libera" (in versi liberi) cioè non poesia, prosa tagliuzzata in "versi", la pittura astratta, cioè non pittura: colori senza senso. Secolo berlusconiano. E capiamoci bene: che cosa vuol dire rimare? Sì! vuol dire far l'amore, vuol dire un intendersi, un baciarsi (rima baciata), un andare insieme, un co-ire, ah sì! un chiavare: sacrosanto, insieme.²⁹

Il riferimento al coito ha qui anche la funzione di ricondurre l'arte al suo fondamentale umanesimo: il capitalismo, infatti, disumanizza l'arte come il sesso, riducendoli a prestazione («Secolo berlusconiano»). Qui l'estetica viene a coincidere con la politica.

Sulla base di queste affinità Mucchi chiede all'amico di sostenere come può entrambe le pubblicazioni: da una parte il Baudelaire in edizione raffinatissima, di sole 225 copie numerate, e costosissima, perché accompagnata da acqueforti,³⁰ dall'altra il Brecht, che invece punta a raggiungere

²⁷ Mucchi a Cases, 29.5.1986, FM, b. 13, fasc. 83. Mario Ramous, poeta e traduttore di classici latini, aveva pubblicato poco tempo prima *La metrica*, Milano, Graziati, 1984.

²⁸ C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2000, p. 71.

²⁹ Mucchi a Cases, 21.2.1994, FC.

³⁰ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, trad. it. di G. Mucchi, Milano, Artes, 1987.

un'ampia cerchia di lettori.³¹ Cases si dice disponibile a scrivere una prefazione al volume brechtiano, e da questo momento la corrispondenza, intervallata da alcuni incontri, tra cui la visita di Cases a Milano nella primavera del 1986, è tutta dedicata alla sua preparazione.³²

Il traduttore, per esempio, vuole spiegare all'amico il profondo significato, artistico e insieme politico, che aveva avuto fin dall'inizio l'incontro del comunista Mucchi col comunista Brecht: un incontro «rivelatore, sorprendente, fortificante, commovente», perché lo scrittore gli diceva nel modo più convincente, e in poesia, le cose che avrebbe desiderato sentire dai politici. Molte persone, anche colte, aggiunge, non vogliono riconoscere il valore della poesia politica di Brecht, perché sono infastidite non dalla poesia, ma da ciò che la poesia dice. E Mucchi non ha dubbi: «il Brecht grande non è nelle poesie sull'amore».³³

Cases gli suggerisce innanzitutto di rendere esplicita la soggettività della scelta delle poesie, e della loro resa in traduzione, anche per evitare di dover affrontare «problemi filologici» che potrebbero attrargli delle critiche. Quella di Mucchi, scriverà nella *Prefazione*, «non è un'antologia "essenziale", è un'antologia personale guidata solo dagli interessi e dalle emozioni del traduttore».³⁴ La libertà a volte è tale da cancellare ogni scrupolo filologico, come nel caso del *Gesang von einer Frau*, da cui Mucchi estrapola un lungo verso («Es ist viele Jahre her, und zu Zeiten weiß ich nichts mehr von ihr, die einst alles war, aber alles vergeht») e ne fa una – magnifica – poesia a sé stante:

Fu tanti anni fa
ed al presente
di lei non so più niente
di lei che un tempo mi era tutto.
Ma tutto se ne va.³⁵

³¹ B. Brecht, *Poesie inedite sull'amore, poesie politiche e varie*, nella versione di G. Mucchi, Milano, Garzanti, 1986.

³² Mucchi chiede all'amico di non esitare a esprimergli suggerimenti e critiche: «Io invece, pieno di presunzione sul valore del mio appassionato slancio e impegno di poesia in tutte le mie traduzioni e non solo in Brecht, vorrei un giudizio su questa qualità del mio lavoro. La tua modestia è deliziosa, ma io penso che sarà la tua sensibilità quella che ti suggerirà in tutta naturalezza i pensieri giusti!» (Mucchi a Cases, 21.6.1986, FM, b. 13, fasc. 83).

³³ Mucchi a Cases, luglio 1986, FM, b. 13, fasc. 83.

³⁴ C. Cases, *Prefazione*, in B. Brecht, *Poesie inedite sull'amore* cit., p. XIII.

³⁵ B. Brecht, *Poesie inedite sull'amore* cit., p. 175. L'estrapolazione del verso può essere stata ispirata a Mucchi da Werner Hecht, il curatore delle *Gedichte über die Liebe*, che nell'indice della raccolta l'aveva messo in esergo all'8° sezione. Ma questo non toglie nulla all'estrema libertà del gesto di Mucchi.

In altri casi, più rari, la filologia ha invece il sopravvento, come per il titolo della sequenza *Deutsche Marginalien*, fatta di dodici brevi poesie sul nazismo: Cases osserva che la prima traduzione di Mucchi, «notiziule», rende il senso, ma è un po' riduttiva e letteraria, perché i «Marginalien» sono le note che gli amanuensi facevano al margine dei manoscritti, relative anche a fatti di primo piano, e da rendersi dunque piuttosto con «postille» o «glosse agli avvenimenti tedeschi».³⁶ Mucchi prova a difendere la sua scelta, sottolineando come il suo «notiziule tedesche» debba essere inteso in senso ironico: i termini «postille» o «glosse» gli appaiono troppo professorali, mentre «notiziule», proprio in ragione delle cose tremende che poi vengono dette, assume un senso inquietante, macabro.³⁷ Ma nell'edizione Garzanti il titolo sarà *Note a margine tedesche*.³⁸

I due si confrontano poi sull'ordine da dare alla raccolta: Mucchi preferirebbe mantenere quello dell'edizione Suhrkamp, mentre l'editor della Garzanti insiste per aprire il volume con le poesie sull'amore, che rappresentano una novità rispetto all'immagine consolidata di Brecht come autore politico. Cases suggerisce di lasciare decidere a Garzanti, perché gli editori in queste cose «ne sanno una più del diavolo».³⁹ E così il volume uscirà con il curioso titolo *Poesie inedite sull'amore, poesie politiche e varie*. Che Cases non avesse torto è testimoniato dal buon successo della raccolta, tutt'ora in commercio. Nelle successive edizioni economiche l'editore ha però opportunamente deciso di semplificarne il titolo, prima in *Liriche d'amore e altre poesie* (2002) e infine in *Poesie* (2016).

Altre volte i due discutono nel dettaglio una traduzione, come quelle di *Der Pflaumenbaum* – una poesia che Cases conosce particolarmente bene⁴⁰ – o di *Erinnerung an die Marie A.*⁴¹ Nel primo caso Mucchi dice di voler seguire una strada diversa da quella scelta in precedenza da Franco Fortini, e sottolineare la musicalità da filastrocca di quello che Brecht aveva definito un *Kinderlied*, e che egli stesso colloca in nella sezione finale della raccolta, intitolata *Canzoni per bambini*.⁴²

³⁶ Cases a Mucchi, 4.6.1986, FM, b. 13, fasc. 83.

³⁷ Mucchi a Cases, luglio 1986, FM.

³⁸ B. Brecht, *Poesie inedite sull'amore* cit., p. 61.

³⁹ Cases a Mucchi, 4.6.1986, FM, b. 13, fasc. 83.

⁴⁰ Cfr. C. Cases, «*Der Pflaumenbaum*»: Brecht, Benjamin e la natura, in «Studi germanici», n. s., III, 2, 1965, pp. 211-237.

⁴¹ Sulle traduzioni brechtiane di Mucchi v. M.L. Roli, *Le traduzioni da Brecht*, in *Gabriele Mucchi: un secolo di scambi artistici tra Italia e Germania*, a cura di A. Negri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, pp. 107-120.

⁴² Nella raccolta B. Brecht. *Poesie e canzoni*, trad. it. di R. Leiser e F. Fortini, Torino, Einaudi, 1959, la poesia sta invece, insieme a *Il sarto di Ulm* (altro *Kinderlied*), tra la *Risoluzione dei comunardi* e la *Ballata di Marie Sanders, puttana da ebrei*, senza soluzione di continuità.

Vediamola.⁴³

Il susino

Nel cortile c'è un susino.
 Quant'è piccolo, non crederesti.
 Gli hanno messo intorno una grata
 perché la gente non lo pesti.

Se potesse, crescerebbe:
 diventar grande gli piacerebbe.
 Ma non servono parole:
 quel che gli manca è il sole.

Che è un susino, appena lo credi
 perché susine non ne fa.
 Eppure è un susino e lo vedi
 dalla foglia che ha.⁴⁴

L'albero di prugne

In corte un albero di prugne c'è
 così piccolo, manco si crederebbe.
 Ha una ringhiera attorno
 che nessuno gli vada intorno.

Eh, vorrebbe diventar più grande,
 più grande diventar gli piacerebbe.
 Ma questo non si può,
 sole, ne ha solo un po'.

Di prugne un albero? Ma v'è
 se una prugna mai la fa.
 Ma è un albero di prugne, si voglia o non si voglia,
 e lo si riconosce dalla foglia.⁴⁵

È evidente che Mucchi, per avvicinarsi al tedesco infantile dell'originale, abbassa il tono rispetto a Fortini, introducendo ripetizioni

⁴³ *Der Pflaumenbaum. // Im Hofe steht ein Pflaumenbaum, / der ist klein, man glaubt es kaum. / Er hat ein Gitter drum, / so tritt ihn keiner um. // Der Kleine kann nicht größer wer'n. / Ja, größer wer'n, das möcht er gern. / 's ist keine Red davon, / er hat zu wenig Sonn. // Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum, / weil er nie eine Pflaume hat. / Doch er ist ein Pflaumenbaum, / man kennt es an dem Blatt.*

⁴⁴ B. Brecht. *Poesie e canzoni* cit., p. 82.

⁴⁵ B. Brecht, *Poesie inedite sull'amore* cit., p. 339.

(«attorno»/«intorno», «diventar più grande»/«più grande diventar») e giochi di parole («sole ne ha solo un po'»), ma soprattutto elementi tipici del parlato, come interiezioni («Eh, vorrebbe...») e pseudo-dialoghi («Di prugne un albero? Ma va...»). A livello metrico sia Fortini che Mucchi cercano qui di mantenersi vicini all'originale (un'alternanza di coppie di tetrapodie e tripodie giambiche), probabilmente anche per influenza delle numerose versioni musicali (tra cui quella famosa di Hanns Eisler), ma mentre il primo si lascia senza problemi alle spalle i metri tradizionali alla ricerca di una nuova musicalità, il secondo tende a ricomporre versi canonici come l'endecasillabo (v. 1, 6, 14) e il settenario (v. 7, 8) e addirittura a chiudere la poesia con la classica sequenza di due settenari (al v. 13 riuniti in un alessandrino) e un endecasillabo.⁴⁶ «Anche in poesie di forma più libera e popolare», commenterà Cases nella *Prefazione*, «l'endecasillabo tende a prevalere».⁴⁷

Rispetto alla resa a volte libera di Fortini (si pensi al «tu» di «credere-sti», «credi» e «vedi», che nell'originale non c'è, ma anche all'apparentemente letterale «Ma non ci sono parole» per «non se ne parla»), Mucchi cerca di tenersi il più possibile vicino alle immagini del testo tedesco:

Ho ripensato al «So tritt ihn keiner um» del *Pflaumenbaum*, e al «pesti» proposto da Fortini. «Umtreten» non c'è nel mio vocabolario (ci ho riguardato). Ma il tedesco ha «eintreten» entrare, «austreten» uscire, «näherreten» avvicinarsi, tutte accezioni che sono lontane dal pestare. Da quelle accezioni ho combinato il mio «umtreten» andare intorno, che vuol dire «andare intorno danneggiando l'alberetto» magari, sì, «pestando il prato attorno all'albero» – Ma se si tratta di un albero e delle sue foglie, come ben chiaramente si tratta, e cioè non di un pollone appena uscito dalla terra, può essere giusto dire che «non deve essere pestato»? Come si fa a pestare un albero, anche se è un alberetto?⁴⁸

Analogo è il modo in cui Mucchi affronta *Erinnerung an die Marie A.*, una delle poesie più celebri di Brecht: si tratta infatti, ancora una volta, di rendere più esplicita la cantabilità di un testo per cui lo stesso Brecht, insieme all'amico Franz Bruinier, aveva composto la musica, riprendendo la romanza *Tu ne m'aimais pas!* di Charles Malo (1875). Già Fortini, ben consapevole della cosa, se ne era preoccupato, ma Mucchi lavora ulteriormente in direzione di un recupero di un registro leggero, vicino al parlato (dall'incipit «Quel giorno» vs. «Un dì», fino alla clausola della seconda strofa, risolta, contro il fortiniano e fratto «Questo soltanto so: che la

⁴⁶ I 14 versi dell'originale misurano in Fortini 8, 10, 9, 9 / 8, 10, 8, 7 / 9, 8, 9, 7 sillabe, mentre in Mucchi, 11, 12, 8, 9 / 10, 11, 7, 7 / 9, 8, 14, 11.

⁴⁷ C. Cases, *Prefazione* cit., p. XIII.

⁴⁸ Mucchi a Cases, 28.6.1986, FC.

bacciai», in un più frivolo e canzonettistico «ricordo solo un bacio e nulla più»), e, sul piano metrico, a valorizzare i versi tronchi (10 su 24, nella sua versione), in particolare in chiusura di strofa:

Al «sah» e «da»; al «meist» e «dereinst»; al «war» e «her»; al «Kind» e «Wind» io ho sostituito, facendone nella ripetizione un elemento quasi cantato in ogni strofa, le rime «lassù» (ripetuta 2 volte) – «giù» – «su» – «fu» e «più» (ripetuta 3 volte). *Un suono solo*. Cioè, restando pur fedele al testo ho fatto di quella poesia un po' una canzone, con un ritornello ripetuto tre volte.⁴⁹

Confrontiamo la versione di Mucchi con quella di Fortini:⁵⁰

Ricordo di Marie A.

1
 Un dì nel mese azzurro di settembre
 quieto all'ombra d'un giovane susino
 tenevo il quieto e pallido amore mio
 fra le mie braccia come un dolce sogno.
 E su di noi nel bel cielo d'estate
 c'era, e a lungo la guardai, una nuvola.
 Era assai bianca e alta da non credere
 e quando la cercai non c'era più.

2
 Dopo quel giorno molte e molte lune
 con tante acque sono corse via.
 Sono i susini già tutti recisi,
 e dell'amore, mi chiedi, che fu?
 E io ti dico: non posso ricordare.
 Eppure, credi, so che cosa intendi:
 ma quel suo viso, io, non lo so più.

⁴⁹ Mucchi a Cases, 2.8.1986, FC.

⁵⁰ *Erinnerung an die Marie A.* // 1. / An jenem Tag im blauen Mond September / still unter einem jungen Pflaumenbaum, / da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe, / in meinem Arm wie einen holden Traum. / Und über uns im schönen Sommerhimmel / war eine Wolke, die ich lange sah. / Sie war sehr weiß und ungeheuer oben, / und als ich auf sah, wahr sie nimmer da. // 2. / Seit jenem Tag sind viele, viele Monde / geschwommen still hinunter und vorbei. / Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen, / und fragst du mich, was mit der Liebe sei? / So sag ich dir: Ich kann mich nicht erinnern. / und doch, gewiß, ich weiß schon, was du meinst, / doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer, / ich weiß nur mehr: Ich küßte es dereinst. // 3 / Und auch den Kuß, / ich hätt ihn längst vergessen, / wenn nicht die Wolke dagewesen wär. / Die weiß ich noch und werd ich immer wissen, / sie war sehr weiß und kam von oben her. / Die Pflaumbäume blühen vielleicht noch immer, / und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind. / Doch jene Wolke blühte nur Minuten, / und als ich auf sah, schwand sie schon im Wind.

Questo soltanto so: che la baciai.

3

E anche il bacio, l'avrei dimenticato
non fosse per la nuvola che andava.
Quella so ancora e sempre la saprò:
era assai bianca e mi veniva incontro.
Sono forse i susini ancora in fiore,
forse il settimo figlio già quella donna avrà.
Ma pochi istanti fiori quella nuvola
e quando la cercai era già vento.⁵¹

Ricordo di Marie A.

1

Quel giorno, era la luna di Settembre
blu e quieta, sotto un giovane susino
tenevo quella cara, quieta e pallida,
fra le mie braccia come un dolce sogno.
E sopra noi nel cielo estivo c'era
una nube: l'avevo vista a lungo,
a perpendicolo, bianchissima, lassù,
ma quando gli occhi alzai non c'era più.

2

Da allora molte lune son passate
e in mare quietamente scese giù.
Forse i susini furono tagliati,
tu chiedi: di quel sogno che ne fu?
Io ti rispondo: ormai non mi ricordo
e, certo, io lo so che cosa intendi.
Ma, davvero, il suo viso non lo so,
ricordo solo un bacio e nulla più.

3

E anche il bacio io l'avrei dimenticato
non fosse quella nuvola lassù.
Quella ricordo e sempre terrò in mente,
bianchissima, e veniva verso noi.
Forse fioriscono i susini ancora,
forse ora lei ha sette figli e più.
Ma quella nuvola fiori solo minuti,
sparve nel vento quando guardai su.⁵²

⁵¹ B. Brecht. *Poesie e canzoni* cit., pp. 13-14.

⁵² B. Brecht, *Poesie inedite sull'amore* cit., pp. 183-185.

Nella *Prefazione*, Cases dedica un'analisi dettagliata al lavoro ritmico del traduttore, per dimostrare «come Mucchi proceda con estrema sapienza e si permetta ogni libertà purché attraverso di essa si ricostituiscano senso e struttura del discorso poetico». ⁵³ Si tratta di una pagina magistrale di analisi di una traduzione, su cui vale la pena soffermarsi.

L'originale è scritto in pentapodie giambiche (corrispondenti al nostro endecasillabo) alternativamente maschili e femminili: le seconde non rimano, mentre le prime rimano tra loro a due a due. Lo schema è dunque aBcBdEfE, uno schema adatto per le liriche sentimentali sul perenne ricordo del primo amore di cui Brecht vuole scrivere una raffinata parodia, poiché ricorda nettamente solo la nuvola e non la donna. Mucchi non pretende di riprodurre questo schema ma insinua parecchi versi tronchi: due a rima baciata alla fine della prima strofa, quasi simulando una chiusa di ottava; quattro nella seconda strofa, con una chiusa (so – più) che aspira alla rima senza raggiungerla; ancora quattro nell'ultima, rinunciando peraltro alla rima baciata in fondo. Ce n'è in compenso una alternata (più – su) e quel «più», che non ha una connotazione negativa come quelli dei versi finali delle prime due strofe, vuol forse rendere l'irruzione della prosa quotidiana che nel testo è data dall'unico verso con un sesto piede ipermetro: *Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind*. «Forse ora lei ha sette figli e più»: Mucchi non esce dai limiti dell'endecasillabo, ma aggiunge l'«e più» che nel testo non c'è, eppure idealmente c'è. ⁵⁴

Cases mostra come anche le apparenti o effettive «inesattezze» siano funzionali a dare al testo tradotto una vita e una coerenza proprie:

Nel primo verso c'è un'apparente inesattezza: *Mond* significa qui (come spesso fino al Settecento, e si sa come Brecht usasse spesso arcaismi) «mese», e la traduzione letterale suonerebbe «in quel giorno dell'azzurro mese di settembre». Lasciando «luna di settembre», a parte il fatto che il senso di «mese» echeggia anche in italiano, Mucchi mantiene un termine più poetico ed evita di cambiare parola quando al primo verso della seconda strofa si dice che sono «quietamente scese giù» molte lune, dove predomina il senso proprio e concreto. Facendo diventare blu la luna (niente di strano, dato che c'è la «bella luna verde» di Mahagonny), Mucchi l'accoppia a un «quieta» che in realtà in tedesco è un avverbio riferito non alla luna bensì al soggetto. Ma vista l'importanza che ha la parola *still*, che torna due volte nella prima strofa e due nella seconda, questa posizione centrale sottolineata dall'accento metrico sulla seconda sillaba ha anche qui una forte valenza poetica, ribadita dalla ripetizione di «quieta» nel verso

⁵³ C. Cases, *Prefazione* cit., p. XII.

⁵⁴ C. Cases, *Prefazione* cit., p. XII.

seguito con accento sull'ottava, sicché si crea un effetto chiasmico simile all'originale.⁵⁵

Mucchi, a cui Cases spedisce la prefazione in anteprima, accetta di buon grado che l'amico gli attribuisca l'inesattezza «apparente» del *Mond*, ma contesta quella, sostanziale, dello *still*, proponendone una diversa interpretazione:

Lo «still» avverbio diventato aggettivo con «quieta», io l'ho interpretato come riferito al «blauen Mond September». In quel giorno la luna di settembre è «blu e quieta» (e va quietamente in giù) e io tenevo fra le mie braccia la «cara (*Liebe*) quieta e pallida» proprio – mi sembra – come intendeva Brecht e diversamente da come indichi tu dicendo: «in realtà è un avverbio riferito non alla luna bensì al soggetto».⁵⁶

E tuttavia conclude: «Ma, ripeto, sono quisquilie, Kinkerlitzchen, e non meritano correzione».⁵⁷ D'altronde a Mucchi non interessa produrre una «traduzione» impeccabile, ma dare una propria «versione». È lui stesso a tenere a questa distinzione:

I falsari sono bravi, e magari geniali, quando «traducono» così bene, che la falsificazione non si distingue più dall'originale. Non vorrei che le mie traduzioni venissero lodate (e tu non o fai) perché «copie perfette» ma perché «buone versioni». E nella parola «versione» c'è molto più che nella parola «traduzione». In «versione» c'è il senso di «dare la propria versione», non è vero? E ci sono perfino i versi! (versi-one...)⁵⁸

E così, «nella versione di Gabriele Mucchi», le poesie di Brecht sono presentate nel volume garzantiano. La *Prefazione* di Cases è tutta tesa a dimostrare, contro la postura di poeta dilettante ostentata da Mucchi, «l'indubbia perizia tecnica del traduttore»;⁵⁹ la sua è «tutt'altro che una resa puramente intuitiva, visionaria, quale forse ci si aspetterebbe dallo *hobby* di un pittore, bensì un procedimento che indaga criticamente le ragioni dell'ispirazione che stanno dietro alle ragioni della forma».⁶⁰ La «versione» di Mucchi è quindi un'operazione al tempo stesso estetica e politica, utile a contrastare «lo snobismo» nei confronti di Brecht inval-

⁵⁵ *Ivi*, p. XI.

⁵⁶ Mucchi a Cases, 2.8.1986, FC.

⁵⁷ *Ibidem*. Contro questa *lectio difficilior* Cases difenderà la *lectio facilior* che «quieti» sono, non la luna, ma il protagonista e la ragazza: cfr. Cases a Mucchi, 23.8.1986, FM, b. 13, fasc. 83.

⁵⁸ Mucchi a Cases, 2.8.1986, FC.

⁵⁹ C. Cases, *Prefazione* cit., p. X.

⁶⁰ *Ivi*, p. IX.

so in Italia negli anni Ottanta, che secondo Cases «ha a che fare con il generale snobismo nei confronti della tradizione socialista». ⁶¹ Mucchi, che Brecht stesso aveva ringraziato per l'aiuto che nella DDR gli aveva prestato nella «lotta a favore dell'ampiezza e varietà dello stile realistico», come egli diceva, contro il tentativo di ridurre questo stile a una rigida precettistica», ⁶² è probabilmente uno dei pochi interpreti in grado di farne apprezzare la poesia al di là del cliché (che peraltro lo stesso Fortini aveva contribuito a forgiare) del «poeta del socialismo», senza tuttavia rinunciare al suo valore profondamente politico:

Forse a partire dal realismo erotico qualcuno di coloro che hanno solennemente rinunciato alla politica si riconcilerà con il realismo politico che per primo ha attirato Mucchi verso Brecht e che se talora assumeva tratti d'ingenuità non per questo è meno attuale in un mondo dominato dalla bugia organizzata. ⁶³

III. La fine della DDR

Quando ha finalmente in mano il prodotto finito, un volume cartonato di 345 pagine, Mucchi non esita a spedirne una copia a Berlino, a Kurt Hager, ideologo della SED e per anni arbitro della politica culturale nella DDR, accompagnandolo con una lettera in cui, con l'onestà e la freschezza che caratterizzano il suo modo di porsi anche con i più rigidi burocrati, richiama ancora una volta la battaglia di Brecht contro il dogmatismo e gli chiede se la DDR si aprirà finalmente alle sollecitazioni della *glasnost*' di Gorbačëv (non perdendo peraltro l'occasione di definire «irreali» i risultati delle ultime elezioni, che attribuiscono al regime il 99,94% dei consensi). ⁶⁴ Invia poi a Cases una copia della lettera, avvisandolo compiaciuto che il «pezzo più grosso del Politbüro della SED» ha sulla scrivania «il nostro Brecht». ⁶⁵

Nei giorni immediatamente precedenti la caduta del muro Mucchi, ormai ultranovantenne ma sempre attivo come artista e come intellettuale, scrive nuovamente a Hager, dicendosi convinto che quella crisi, per quanto dolorosa, avrebbe portato a una «salutare soluzione» e invitando lui e gli altri membri del Comitato Centrale della SED a riconoscere

⁶¹ *Ivi*, p. VII.

⁶² *Ivi*, p. VIII.

⁶³ *Ivi*, p. XIV.

⁶⁴ Mucchi a Kurt Hager, 25.1.1987, Akademie der Künste, Berlin, Corrispondenza di Gabriele Mucchi.

⁶⁵ Mucchi a Cases, 12.6.1987, FM, b. 13, fasc. 83.

le proprie responsabilità per l'esodo dei cittadini verso Ovest e a lasciare spazio a politici più giovani e aperti al rinnovamento.⁶⁶ Nella stessa lettera Mucchi prende una posizione senza paragoni nell'ambiente degli italiani che hanno rapporti con la DDR, che testimonia come, mentre i più assistono alla crisi da semplici spettatori, egli intenda partecipare attivamente alle trasformazioni in corso, nella speranza di contribuire alla sopravvivenza di quella che considera la sua seconda patria: mentre sempre più cittadini della DDR si riversano all'ovest, Mucchi chiede che gli venga concessa la cittadinanza tedesco-orientale.

La lettera a Hager, sulla quale anche Nilde Iotti, allora Presidente della Camera dei Deputati, e Norberto Bobbio si esprimono positivamente, è molto apprezzata dagli intellettuali tedesco-orientali che vorrebbero organizzare un'alternativa al regime. Ma suscita anche l'apprezzamento di Cases, determinando una ripresa della corrispondenza:

Ho saputo che tu hai chiesto la cittadinanza della DDR quasi *in articulo mortis* (della DDR naturalmente, non tua). A me è parso un gesto encomiabile dati i tuoi rapporti con questo paese e dato che adesso tutti dimenticano gli aspetti positivi che aveva nonostante tutto. Ho visto che a capo della SED o comunque si chiami c'è il figlio del mio vecchio amico Gysi, che certo avrai conosciuto anche tu. Ma temo che il tentativo di dare un po' di potere a questi oppositori o comunisti sensati sia un chiudere le stalle quando sono scappati i buoi. Negli altri paesi forse c'è ancora qualche speranza di recuperare bene o male gli aspetti positivi del socialismo 'reale', ma in Germania temo che sia impossibile, perché la presa del modello occidentale è troppo forte almeno per quelli che non lo conoscono.⁶⁷

Mucchi gli risponde all'indomani delle prime elezioni libere nella DDR, che il 18 marzo 1990 assegnano il 40% dei consensi alla CDU di Helmut Kohl, dicendosi lieto di leggere nelle parole di Cases preoccupazioni affini alle sue.

Mi ha fatto molto piacere leggere le tue preoccupazioni sull'andamento dei fatti, ci vedo un desiderio di esiti buoni. La tua frase «adesso tutti dimenticano gli aspetti positivi che la DDR aveva nonostante tutto» l'ho riportata in una lettera a Bobbio. [...]

⁶⁶ Mucchi a Kurt Hager, 6.10.1989, Akademie der Künste, Berlin, Corrispondenza di Gabriele Mucchi.

⁶⁷ Cases a Mucchi, 29.1.1990, FM, b. 3, fasc. 20. Il 9 dicembre 1989, un mese dopo la caduta del muro, a capo della SED, appena ridenominata PDS, viene eletto il quarantunenne Gregor Gysi, figlio di Klaus Gysi, che negli anni Sessanta era stato ministro della cultura nella DDR e negli anni Settanta ambasciatore in Italia.

Quello che accade nella DDR! Il malgoverno da parte degli Ulbricht e poi Honecker, fiduciari dell'URSS, gente di poco valore, messi al potere con potere assoluto e diventati corrotti e corruttori, ha fatto rovesciare *da un giorno all'altro*, non solo il muro, ma tutto il consenso elettorale verso il gonfio promettitore Kohl, e da un giorno all'altro milioni di comunisti sono diventati cristiano-cattolici, CDU! Nessun ideale, nessuna convinzione, nessuna tradizione di pensiero, nessun insegnamento scolastico, nessun amore per il paese, ma soltanto la Westmark, da comunisti li ha fatti diventare democristiani. Perciò io dico che tutto ciò che accade nella DDR ora, ha valore soltanto perché accade, ma non ha nessun valore etico.⁶⁸

Mucchi, come Cases, sta assistendo alla fine di un mondo che è stato, per buona parte della vita, il suo mondo:

non può essere che una promessa umana come quella del comunismo, e i suoi principi etici e sociali, tutto questo vada abbandonato, distrutto, ridicolizzato, come ora si fa sulla nostra stampa, in poche settimane. A me sembra che un processo storico di tal forza, che ha svegliato coscienze e dato vita a mutamenti in tutto il mondo, non possa finire nel nulla da un giorno all'altro. Ci deve essere qualche errore, in ciò che accade, che anche uomini del valore di Bobbio o non vedono o non vogliono vedere. Anche con critiche o con riserve stanno in fondo dalla parte del vincitore, del capitalismo.⁶⁹

In questa seconda fase della corrispondenza le conversazioni si fanno più personali e intime. Mentre Mucchi prende bonariamente in giro l'amico per la grafia illeggibile,⁷⁰ Cases ironizza sugli acciacchi della senilità, lusingando il pittore per la sua eterna giovinezza.⁷¹ Questi ammette di aver compreso meglio l'amico grazie alla lettura del volume di satire e polemiche *Il boom di Roscellino*, pubblicato da Einaudi nel 1990: «Conoscerti nel vestito satirico mi serve per conoscere certi tuoi acidi pessimismi», attribuiti, negli incontri a Berlino e a Milano, a un «provvisorio scontento» o a passeggeri malumori provenienti «da tuoi casi-cases», e che nel libro invece sono «ordinati, fissati a stampa, documentati con note a margine»: «mi sembra dunque che una vena pessimista batta veramente in te e che io mi debba abituare a misurarti in quella vena».⁷²

In effetti, se i due amici sono accomunati dal senso di lutto e di indignazione per il crollo del comunismo, le loro reazioni sono tuttavia molto

⁶⁸ Mucchi a Cases, 14.4.1990, FM, b. 3, fasc. 20.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Mucchi a Cases, 21.2.1994, FC, b. 13, fasc. 89.

⁷¹ Cases a Mucchi, 29.1.1990, FM, b. 3, fasc. 20.

⁷² Mucchi a Cases, 28.4.1990, FC.

diverse: mentre Cases, assecondando la vena pessimistica, tende all'apocalittico, seppur temperato dalla consueta ironia, Mucchi, nel suo vitalismo, guarda fiduciosamente avanti a quando, passata la crisi, il comunismo tornerà necessariamente attuale.

All'inizio entrambi, contro la maggior parte degli intellettuali italiani, vedono nella caduta del muro non tanto il trionfo della libertà e della pace quanto lo scatenarsi ormai senza limiti della potenza minacciosa e distruttiva del capitalismo. Mucchi scrive a Bobbio:

Io mi sono interrogato accoratamente già molte volte cercando la verità sulle origini della rivolta dei popoli attuale [...] che ho chiamato nel primo entusiasmo «rivoluzione», ma che ora mi sembra vada rivolgendosi verso una «restaurazione», quella del capitalismo.

Quando [...] sento alla televisione che in Polonia si ritorna all'economia di mercato, il mio cuore marxista sente freddo. Che il fatto storico, rivelatosi in tutti i paesi dell'Est, che i dirigenti comunisti sono stati corrotti dal potere, debba significare che quei paesi debbano farsi ora corrompere dal capitale come lo sono i nostri, è un pensiero che mi addolora. Il gioco perverso della Borsa, i fallimenti finanziari, le lotte estenuanti per il salario dei lavoratori, la disoccupazione, e poi il consumismo, corruttore dei costumi e massimo corruttore dell'arte e della qualità del pensiero, e in ultimo, da noi, la mafia e la morte per droga, sono (solo alcuni) mali che non esistevano nel paese socialista da me frequentato.⁷³

Cases è ancora più categorico. Pochi mesi dopo, in una lettera al quotidiano «il manifesto», scrive senza mezzi termini: «Il capitalismo resta la più grave minaccia per l'umanità e coloro che sperano in un suo futuro indeterminato non sanno quel che si dicono».⁷⁴

La vena pessimistica è forse acuita, in questo 1990, dal raggiungimento dei settant'anni (il 24 marzo) e dal pensionamento (il 16 maggio tiene la sua "ultima lezione" a Torino). Negli stessi mesi invece Mucchi parte per la DDR, dove nella quiete dell'isola di Rügen, sul Baltico, lo attende uno dei suoi più importanti lavori della vecchiaia: il grande affresco nella cappella dell'architetto neoclassico Karl Friedrich Schinkel a Vitt. Quando annuncia il viaggio all'amico, il suo sguardo si volge già al futuro remoto:

Avrò tempo e modo di sentire dal vivo notizie sui disastri fatti crollare addosso ai miei amici di lì attraverso il crollo del muro – che però non è il crollo del comunismo come tutti si sgolano a dirci, ma eventualmente il suo rimando a un più giusto momento, sperando che nel frattempo il capitalismo non abbia rovinato il mondo e l'uomo con esso. Come vedi preve-

⁷³ Mucchi a Norberto Bobbio, 1.1.1990, FM, fasc. 18.

⁷⁴ *La minaccia del capitalismo. Una lettera di Cesare Cases*, in «il manifesto», 8 giugno 1990, p. 1.

do tempi lontani, di quando io non ci sarò più e forse anche tu e magari nemmeno i nostri figli...⁷⁵

Poco dopo viene nominato membro dell'Accademia delle Arti di Berlino Est, la cui presidenza è stata appena assunta da Heiner Müller, il drammaturgo tedesco che più di ogni altro ha raccolto e arricchito l'eredità di Brecht, anche sul piano della lotta per l'«ampiezza e varietà dello stile realistico». Accettare la nomina è per Mucchi ancora una volta un atto politico. Nella lettera di ringraziamento a Müller egli assegna all'Accademia, e quindi in senso lato alla cultura, una missione politica di lungo periodo:

In Italia si fa tanto rumore su ciò che viene chiamata «la caduta del comunismo». Ma alcuni principi base del comunismo, come quello della fine dello sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, sono principi talmente profondi e umani che non possono fallire. Falliti e caduti sono invece quegli uomini che si sono appropriati del potere assoluto ma non sono stati in grado di sviluppare in modo giusto e umano e con successo il comunismo. [...] Attraverso di voi vedo nascere una nuova etica per la DDR. Il capitalismo vincente non riuscirà a sostituire il comunismo con il consumismo. Per evitare questo ci siete voi.⁷⁶

⁷⁵ Mucchi a Cases, 28.4.1990, FC.

⁷⁶ Mucchi a Heiner Müller, 1.8.1990, Akademie der Künste, Berlin, KN169, p. 6.



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

Appendice di testi

Prime impressioni dalla Ddr. In margine a una lettera di Cesare Cases

TOMMASO MUNARI

Nell'era dei programmi Erasmus e Horizon è alla portata di ogni studioso, ma trasferirsi da un liceo di Pisa all'ateneo di Lipsia nel 1956 rappresentava un fatto più unico che raro. E non tanto perché l'università era ancora appannaggio di un'élite culturale o la mobilità prerogativa di una minoranza economica, quanto perché la città sassone si trovava allora al di là dell'invalicabile cortina di ferro. A Cesare Cases fu possibile grazie all'invito del germanista Hans Mayer che gli aveva offerto un lettorato d'italiano nell'Istituto di Romanistica della sua università. Ottenuta un'aspettativa dal liceo scientifico Ulisse Dini dove insegnava tedesco da alcuni anni, Cases era giunto a Lipsia il 19 ottobre 1956. Per quanto intellettualmente attrezzato e ideologicamente motivato, al suo arrivo aveva subito uno shock culturale, causato sia dalle condizioni materiali della vita sia dagli ostacoli quotidiani della burocrazia. Nonostante l'iniziale spaesamento, il 5 novembre era tuttavia già in grado di stendere una lettera di quattro fitte pagine dattiloscritte in cui riferiva a Renato Solmi le sue prime impressioni sulla vita nella Ddr.

Con questa lettera Cases rispondeva a una dell'amico del 24 ottobre. Anch'essa era stata dettata sull'onda delle prime impressioni di una città straniera, Francoforte, dove Solmi, redattore della casa editrice Einaudi, era arrivato all'inizio di ottobre per frequentare come uditore le lezioni di Theodor W. Adorno all'Istituto per le Ricerche sociali. Un caso, questa volta, più raro che unico, dal momento che Francoforte si trovava nella Germania occidentale. Del resto, lo stesso Solmi vi si era recato assieme a Cases già nell'agosto del 1954 e da quel breve viaggio, nel corso del quale avevano visitato anche altre città della Repubblica federale tedesca, aveva

tratto un denso reportage pubblicato nel «Notiziario Einaudi» del settembre successivo.

A distanza di due anni le sue impressioni sulla Germania occidentale erano tuttavia mutate. «A parte il tono notevolmente diverso degli stessi giornali borghesi», raccontava a Cases, «è in corso un processo di lenta assimilazione, e sia pure nel quadro della restaurazione capitalistica, di quella che è stata, negli altri paesi d'Europa, l'esperienza democratica dell'antifascismo». Lo dimostravano ad esempio le numerose conferenze organizzate dal Volksbildungsheim sul recente passato tedesco o lo straordinario successo dell'edizione tascabile del *Diario* di Anna Frank (Fischer, 1955). D'altra parte questo processo di acquisizione della democrazia era «iscritto a priori nell'evoluzione generale degli avvenimenti» e andava perciò relativizzato o quanto meno contestualizzato nel tempo. Per il resto Solmi si soffermava sulla figura del suo maestro Adorno (nel 1954 aveva tradotto per Einaudi *Minima moralia*), del quale cominciava a criticare il «sistema», pur continuando ad ammirarne il «talento». Era pur sempre, scriveva citando un articolo del settimanale «Die andere Zeitung», uno dei «quattro evangelisti del verbo marxista nei tempi moderni», con Ernst Bloch, Bertolt Brecht e György Lukács.

Ciò che gli rivelava Cases nella sua lettera era invece assolutamente nuovo: la vita quotidiana in una democrazia popolare. Il suo punto di vista era quello di un «outsider as insider», al contempo abbastanza esterno da essere neutrale e abbastanza interno da essere partecipe. Una prospettiva privilegiata a cui si sommavano la consueta acutezza e ampiezza di sguardo: non c'era aspetto della società lipsiense a cui non facesse almeno un accenno, dalle questioni materiali (la condizione degli alloggi, il razionamento dei viveri, il costo della vita) a quelle culturali (la situazione della stampa, la presenza dei cabaret, lo stato delle biblioteche), fino a quelle morali (la questione della responsabilità, lo scoraggiamento dei giovani, il disfattismo degli intellettuali). La riflessione più approfondita riguardava ovviamente l'università, che nella Ddr stava già assumendo un carattere di massa, a detrimento della qualità sia degli studenti sia dei docenti. Fra questi ultimi la sola eccezione era rappresentata dal filologo Werner Krauss, di cui Cases aveva provato a far pubblicare dall'Einaudi il romanzo *PLN* (Klostermann, 1946).

Ma anche quando raccontava gli aspetti meno edificanti di quella realtà, Cases tradiva un'indulgenza di giudizio che si sarebbe in parte affievolita nel lungo saggio sulla Ddr pubblicato in «Nuovi argomenti» dopo il suo rientro in Italia, nel giugno del 1957. Comune ai due testi restava tuttavia una sotterranea ammirazione verso un'idea di mondo radicalmente diversa da quella incarnata dalla Repubblica federale tedesca. Anche di fronte alle contraddizioni più stridenti della Germania orientale, Cases

dimostrava infatti uno stato d'animo che descriveva a Solmi come affine a quello di Abraam giudeo nella novella di Boccaccio. Pur avendo visto coi propri occhi l'empia condotta dei prelati romani, il mercante ebreo decideva ugualmente di convertirsi al cristianesimo, certo che solo l'esistenza dello Spirito Santo potesse spiegare perché, invece di ridursi a nulla, quella religione continuava ad «aumentarsi e più lucida e più chiara divenire». Per Cases era lo stesso: nella Repubblica democratica tedesca aveva trovato la prova «che la necessità storica si afferma anche attraverso le bestialità commesse».

Chissà se al momento d'imbucare la lettera era venuto a sapere che il giorno prima l'Armata rossa aveva represso nel sangue la rivolta di Budapest.

Si pubblica di seguito una trascrizione – in tutto conforme all'originale tranne che per la correzione degli errori di battitura – della lettera di Cesare Cases a Renato Solmi del 5 novembre 1956, conservata nel fondo intitolato a quest'ultimo della Biblioteca umanistica dell'Università degli Studi di Siena. La lettera di Solmi del 24 ottobre 1956 si trova invece nel fondo Cesare Cases della stessa biblioteca. Il reportage di Solmi sulla Germania occidentale, pubblicato con il titolo Viaggio in Germania in «Notiziario Einaudi», III, 1954, n. 9, pp. 1-3 e 10, si può leggere in Renato Solmi, Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 123-131. Il saggio di Cases sulla Germania orientale, apparso con il titolo Alcune vicende e problemi della cultura nella RDT in «Nuovi Argomenti», VI, 1958, n. 34, pp. 1-49, è invece ripreso in Cesare Cases, Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento, Torino, Einaudi, 1985, pp. 319-356. L'espressione «outsider as insider» viene dal sottotitolo del saggio di Peter Gay, Weimar Culture. The Outsider as Insider, New York, Harper & Row, 1968, di cui Cases scrisse la prefazione all'edizione italiana (Dedalo, Bari 1978). La novella di Abraam giudeo è la seconda della prima giornata del Decameron («Abraam giudeo, da Giannotto di Civignì stimolato, va in corte di Roma; e veduta la malvagità de' chierici, torna a Parigi e fassi cristiano»).

A Renato Solmi, Francoforte

Lipsia, 5 novembre 1956

Carissimo,

ti ringrazio della tua lettera del 24 e della cartolina del 1°, ricevuta soltanto oggi. Se non ti ho scritto finora è perché speravo di poterti dare un indirizzo. Invece benché sia qui da tre settimane non si è ancora riuscito a trovarmi una camera. Indizio, questo, della disorganizzazione imperante. Martedì scorso mi sono deciso, visto che la pianificazione socialista, ovve-

ro il Wohnungsamt,¹ non funzionava, a ricorrere ai sistemi borghesi mettendo un annuncio sul giornale. Ma i sistemi borghesi funzionano ancor meno e oggi, dopo una settimana, l'annuncio non è ancora uscito. Krauss ha annunciato che domani andrà höchstpersönlich² dal rettore a insistere perché mi trovino una camera viva o morta. Speriamo bene. In realtà una camera discreta l'avevo trovata, ma senza acqua corrente e col gabinetto sulle scale (ciò che a Lipsia è normale in almeno 50 case su 100). Così sono ancora in quella camera provvisoria dove non posso nemmeno togliere i vestiti dal baule e nemmeno i libri, perché non ho posto dove metterli, e in queste tre settimane non ho fatto altro che andare in giro per camere tornando a casa stanco morto e senza possibilità di scaldarmi bene perché non avendo residenza fissa non mi danno ancora il carbone e mi aiuto con una stufetta elettrica. È quindi molto se riesco a preparare le mie lezioni e a leggere un paio di libri per Einaudi.

Le lezioni mi danno molta soddisfazione, in particolare le Vorlesungen³ vere e proprie che faccio in tedesco più o meno sgrammaticato in base ad appunti. Non scrivo tutto sia per non perdere troppo tempo, sia per esercitarmi a improvvisare, e in questo senso mi pare di aver già fatto dei progressi e del resto gli studenti mi sembrano soddisfatti. Questi sono assai numerosi (un'ottantina teorica, ma non li ho mai tutti insieme) e in complesso buoni. Sono tutti stipendiati, in gran parte di origine operaia, quindi alquanto diversi dai nostri. Sono volenterosi e intelligenti, anche se poco brillanti, e comunque mi sembrano un sogno dopo quelli pisani. Credo però che in sostanza abbia ragione Momigliano⁴ per quel che riguarda il livello universitario. La quantità è andata senza dubbio a pregiudizio della qualità (80 studenti di romanistica è già un numero enorme, ma gli slavisti sono il doppio e in tutto ci sono circa 14.000 studenti) e l'università si è un po' andata avvicinando alla scuola media come avviene in Francia. I miei studenti hanno 35 ore settimanali di lezione, ciò che spiega come possano studiare poco per conto loro. Il vecchio Bildungsbesitz⁵ è ancora un pio desiderio, ciò che nuoce molto ai migliori, che ne sentono la mancanza. Tuttavia mi sembra che il giudizio da darsi sia sostanzialmente positivo. Bisogna rendersi conto che qui tutto è eccezionale. In particolare mancano, qui come in altri campi, gli specialisti, che vengono quindi improvvisati in fretta. I migliori studenti si mettono a insegnare già negli ultimi anni o appena laureati, e lo fanno a malincuore perché hanno la consapevolezza di non essere all'altezza. P. es. da noi l'unico professore vero e proprio è Krauss: gli altri sono giovincelli assai simpatici e volenterosi ma che non possono naturalmente avere la preparazione del prof. universitario di una volta, e se ne accorgono. Ciò perché i vecchi sono quasi tutti andati nella Germ. Occ. e bisogna riempire i vuoti coi giovani.

¹ Ufficio alloggi.

² Personalissimamente.

³ Lezioni frontali.

⁴ Lo storico dell'antichità Arnaldo Momigliano.

⁵ Bagaglio culturale.

Krauss è un uomo molto intelligente che sa tutto, ma assai strano e cervelotico, pieno di umori e di fissazioni, difficilissimo da trattare. Ho visto qui che ha pubblicato qualche anno fa da Rütten & Loening una seconda edizione del PLN con dei cambiamenti. Gli ho detto di mandarne una copia a Einaudi affinché la Gundolf⁶ possa verificare la traduzione, ma lui del romanzo non ne vuol sapere (o fa finta di non volerne sapere) e quindi sarà meglio se Einaudi farà venire direttamente il libro da R&L. Volevo parlarne a Luciano⁷ nella lettera che gli ho scritto qualche giorno fa ma ne sono completamente dimenticato e ti sarò grato se vorrai farlo tu.

Quanto alla situazione generale è difficile dare dei giudizi precisi anche perché nei paesi socialisti si vede subito il brutto mentre non si vede il bello (assicurazioni sociali, possibilità di andare avanti ecc.). Il brutto è brutto. Nella mia prima cartolina, scritta subito dopo l'arrivo, ti ho detto che Lipsia faceva l'impressione di essere ben ricostruita, ma non è vero. A parte qualche complesso nel centro e un enorme (e a dire il vero, bello) stadio sportivo (capitolo circenses), ben poco è stato fatto. Ci sono ancora grossi buchi dappertutto, e poi il vecchio non è stato rinnovato e ha quell'aria squallida che distingue subito la DDR dalla – peraltro insopportabile – perfetta verniciatura della DBR. Quanto all'alimentazione, il principio è quello di razionare i viveri di prima necessità, che razionati costano pochissimo, mentre al mercato libero costano molto di più che da voi. Pure a buon mercato sono altre cose indispensabili (pane, carbone, energia elettrica). Il commercio o è privato (e allora i negozi di alimentari vendono generi razionati) o rientra nella HO (Handelsorganisation)⁸ che vende al di fuori del razionamento. Lo stesso per i ristoranti, in cui si può spendere 2-4 DM per pasto coi buoni e circa il doppio senza (nei ristoranti HO).

Tuttavia nonostante le difficoltà e gli errori (collettivizzazione nelle campagne, meno grave del resto che altrove) non si può dire che la situazione economica sia tanto cattiva, e certo è assai migliore che nelle altre dem. pop. Chi lavora vive discretamente. Peggio stanno naturalmente i pensionati, molto numerosi in proporzione ai lavoratori date le perdite di guerra e l'esodo della generazione di mezzo. Il mio ospite prende 108 DM al mese, ma da dicembre ci sarà un aumento delle pensioni, sembra notevole. Non bisogna dimenticare le grandi difficoltà attraversate, la necessità di creare ex-novo un mucchio di industrie rimaste dall'altra parte, il dissanguamento per le riparazioni di guerra ecc. Qui la Germania è veramente un paese vinto, ciò che dopo tutto è logico quando non avvengono «miracoli economici». Ma in questi limiti c'è un progressivo miglioramento, per lento che sia, e di ciò sono tutti convinti. Qui a Lipsia hanno costruito quattro enormi magazzini HO dove si trova di tutto, bello o brutto, certo con gli inconvenienti della pianificazione e della conseguente disfunzione, per cui qualche cosa si trova in abbondanza per qualche giorno e poi

⁶ Cordelia Gundolf, traduttrice del romanzo *PLN*, in seguito non pubblicato.

⁷ Luciano Foà, segretario generale dell'Einaudi.

⁸ Azienda statale di vendita al dettaglio.

scompare per mesi. Manca particolarmente il legno, dai mobili alla carta, mentre altri prodotti industriali (medicinali, apparecchi elettrici e fotografici) costano una bazzecola. La vita è complicata però dagli inconvenienti della burocrazia, che gioca a scaricabarile e ottunde il senso della responsabilità, e dalla mancata ricostruzione. Certe cose elementari diventano qui problematiche. Io ho perso giorni interi per fare un bagno (ci sono pochi bagni pubblici) e per trovare una lavanderia disposta a prendere la mia biancheria (sono tutte sovraccariche di lavoro). È certo però che tutto questo si sopporterebbe facilmente in nome della prospettiva, che come dico è sensibile, se non ci fossero stati gli errori politici, su cui, mio carissimo, è bene stendere un vel pietoso in nome della carità di partito. Stalinismo, burocratismo ecc. sono parole vane se astratte dal risultato concreto, che è lo scoraggiamento dei giovani (i vecchi non sono un terreno di prova perché troppo influenzati dal passato). Il delitto più grave che possa compiere un comunista è quello di credere che si possa convincere la gente con bandiere e cartelli (oggi per fortuna smobilitati su tutta la linea). La discrepanza tra propaganda e realtà ha avuto risultati incalcolabili che sarà molto difficile sanare. Tra gli intellettuali essa ha fatto sì che tra essi prenda piede il disfattismo ideologico, e si cerca avidamente Kafka o Musil. Speriamo che certi insegnamenti, che hanno portato alla ribalta per qualche giorno un ministro dell'istruzione destinato a esserlo nei momenti meno opportuni, non restino vani. Per ora i quotidiani restano illeggibili. Buono assai è invece il settimanale culturale Sonntag, nonché il giornale umoristico Eulenspiegel, tipo Krokodil. Anche il settimanale di varietà Weltpost è ben fatto. Naturalmente mi sono precipitato appena possibile a veder i Kleinen Fische di Lipsia, che qui si chiamano Pfeffermühle e hanno un programma abbastanza pepato («Im Namen der freien Meinung, rührt euch!»).⁹ Hanno una vita piuttosto difficile, come il Sonntag ecc. Beh, lasciamo andare. Di queste cose preferivo parlare in Italia, dove ci si poteva far sopra dello spirito, che non qui dove esso è fuori luogo. Con tutto ciò, e prescindendo dalle difficoltà materiali che speriamo si appianino presto, non posso dirmi di trovarmi male. La gente è in complesso assai migliore che dall'altra parte. L'elemento migliore sono i giovani sulla trentina, che hanno vissuto parte dell'esperienza nazista, sono poi passati al socialismo e gli sono rimasti fedeli nonostante le delusioni. Questi sono elementi eccellenti come si trovano raramente: amareggiati, talvolta esasperati, ma non scettici. Nella generazione più giovane è difficile trovare dei socialisti (un solo iscritto al SED su 80 romanisti) per le ragioni anzidette, che hanno finito per operare una selezione negativa, non dal punto di vista morale ma da quello intellettuale (chi si iscrive sono i fessi in buona fede che credono a qualsiasi cosa e hanno il beschränkter Untertanenverstand¹⁰ richiesto da Carlomagno in poi, oltre ai carrieristi naturalmente; del resto è accaduto lo stesso coi vecchi operai che hanno disertato

⁹ «In nome della libertà di opinione, riposo!». Cases si riferiva a due compagnie di cabaret.

¹⁰ Minimo di comprensione richiesto al suddito.

in massa il partito). Tuttavia non bisogna credere che ostilità o diffidenza di fronte al socialismo significhi semplicemente nostalgia del capitalismo: questo è l'errore che commettono i giornalisti borghesi. Se non ha avuto luogo quella democratizzazione del popolo tedesco che era nei voti, tuttavia esso ha subito delle trasformazioni profonde, spesso a sua insaputa: trasformazione constatabile anche nei vecchi. Qui si rivela il fatto che la necessità storica si afferma anche attraverso le bestialità commesse, secondo la novella di Abraam Giudeo che non mi stanco di raccontare ai miei amici quando hanno dei momenti di crisi. In questa trasformazione è difficile separare la parte avuta dalla semplice solidarietà nelle difficoltà (com'è noto i tedeschi dolenti sono ben meglio dei tedeschi trionfanti) e quella avuta realmente dal cambiamento della struttura economica e sociale in senso socialista, che certo esiste anch'essa. Il risultato è che la tracotanza, la Übermut cara a Grünanger¹¹ e che egli crede razzialmente imperitura, è qui completamente scomparsa (mi dicono che riaffiori solo nelle orge delle birrerie, ma qui per molto tempo non ci sarà nulla da fare), e con essa quell'assoluta mancanza di relazioni, quell'individualismo ottuso e feroce che ci colpivano a Monaco. Anche la disorganizzazione ha contribuito a umanizzare i <tedeschi>. È un gran peccato che ciò non abbia potuto compiersi sotto il segno di una vera acquisizione di consapevolezza democratica. Ma il fatto che parecchi giovani che emigrano dall'altra parte non riescano poi ad acclimatarsi e ritornino qui è certamente confortante e significativo. In fondo lo scopo per cui ero principalmente venuto qui, e cioè quello di riconciliarmi coi tedeschi, di vedere se riuscivo a liberarmi dei complessi nei loro confronti, è stato raggiunto. Qui si può solidarizzare e condividere gli sforzi e le speranze della maggioranza, ciò che è molto. Altre cose ci sarebbe da dire (specie sul capitolo della stupidità, sul culto delle guerre del 1813 e di Turnvater Jahn)¹² ma basta per ora. È la prima volta che metto giù le mie impressioni e ho fatto una copia della lettera perché mi possa servire in altre occasioni. Il Contemporaneo vuole che faccia degli articoli, ma temo che quanto ti ho detto sarebbe poco gradito.

Ti ringrazio delle notizie sulla Germ. Occ. e sui sintomi di democratizzazione, certo assai confortanti. Anch'io avevo notato con piacere il successo del diario di Anna Frank. Spero che all'inizio delle lezioni avrai occasione di conoscere gente e ti troverai meno solo. Adorno però potrebbe adoperarsi di più per te. Almeno Krauss ogni tanto mi invita a pranzo e mi riempie di Tokay e di discorsi strani che vanno da Omero a Lukács. Per quanto riguarda Hölderlin mandamelo se vuoi ma tieni presente che ho molta roba arretrata perché finora, come ti ho spiegato, non ho potuto far niente.¹³ Ora poi mi aumenteranno le lezioni perché Mayer vuole che ne tenga anche a una specie di istituto per le letterature comparate che dirige

¹¹ Il germanista Carlo Grünanger, professore di Cases all'Università di Milano.

¹² Il pedagogista Friedrich Ludwig Jahn, considerato il 'padre della ginnastica'.

¹³ Solmi aveva chiesto a Cases di controllare una serie di correzioni che aveva apportato alla traduzione di Giorgio Vigolo delle *Poesie* di Hölderlin.

lui. Finora non ho nemmeno messo piede in una biblioteca. Qui le principali sono intatte (compresa la Deutsche Bücherei) mentre sono andate distrutte tutte quelle di seminario. Se mi scriverai mi farai molto piacere. Dell'Italia non so nulla perché l'Unità quando arriva arriva con una decina di giorni di ritardo. Quando avrò un indirizzo mi farò spedire dei giornali da casa. Per ora continua pure a scrivermi all'istituto dove peraltro cominciano a seccarsi per tutta la posta che arriva per me. Il Goethe di Staiger sarà il II volume perché il I è uscito molto tempo fa.¹⁴ Staiger ha anche scritto un grosso malloppo Die Kunst der Interpretation di cui mi ha parlato Grünanger. Molti affettuosi saluti dal

tuo Cesare

¹⁴ Saggio in tre volumi di Emil Staiger, visto da Solmi nelle librerie di Francoforte.

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

Appendice di testi

Due scritti su Cases

RENATO SOLMI

Si pubblicano qui di seguito due testi inediti di Renato Solmi su Cesare Cases ritrovati rispettivamente da Luca Lenzini e Luca Baranelli, ai quali va un sentito ringraziamento.

I. Da una lettera a Luca Lenzini, Torino, 21 settembre 2005

[...] Non so se riuscirò a dare anche solo un piccolo contributo al numero della rivista che progettate di dedicare a Cesare. Forse la cosa (o l'idea) migliore sarebbe quella di pubblicare qualche lettera o cartolina che abbia modo di rintracciare di lui. E, in questo caso, si tratterebbe di documenti occasionali molto remoti nel tempo, poiché, da quando Cesare si è stabilito a Torino (e cioè, mi sembra, dall'inizio degli anni settanta), ci vedevamo o ci telefonavamo abbastanza spesso, ma non avevamo più occasione di scriverci. E negli ultimi anni, col mio sempre crescente isolamento, e con l'aggravarsi della sua malattia, non ci siamo più scritti del tutto.

Parlare di lui, che ha esercitato un'influenza così ampia sulla mia formazione e sulla mia vita, non perché si occupasse delle mie cose (ogni curiosità e pettegolezzo erano del tutto estranei alla sua natura), ma semplicemente con la sua presenza intellettuale e coi suoi scritti che leggevo sempre con la massima avidità (come del resto, credo, tutti i suoi amici e conoscenti), sarebbe come scrivere la storia della mia vita, almeno finché essa si è intrecciata in qualche modo con quella delle iniziative editoriali e dei movimenti politici di avanguardia; ma, come vedi, si tratterebbe di un argomento troppo vasto e troppo sproporzionato alle mie capacità di ricostruzione e di sintesi perché ne potesse venire fuori qualcosa di sensato e di utile. In un certo senso, la sua opera parla da sé, e illumina innumerevoli aspetti, vicende e persone del mondo e del tempo che ha attraversa-

to, e non c'è niente di misterioso, di segreto e di nascosto, in quello che ha scritto e che ha pensato, che non sia stato già messo in piena luce da lui. Leggere e rileggere le sue opere, le sue analisi, le sue critiche, le sue battaglie e le sue polemiche, continuerà ad essere una gioia e un piacere per tutti, proprio perché, nelle sue pagine, continueranno a vivere tutta la storia e tutta la cultura del suo tempo, tutte le passioni che lo hanno agitato, tutte le verità che si sono dischiuse in esso. Non nel senso di una totalità esteriore e tanto meno estensiva, beninteso, ma in quello della scoperta e del riconoscimento dell'essenziale, di ciò che è stato o che avrebbe dovuto essere comune a tutti. È attraverso i suoi scritti che possiamo acquistare una conoscenza più chiara e più approfondita di noi stessi e di tante altre opere e persone; mentre non vedo che cosa potrebbero aggiungere, ad essi, le nostre osservazioni o riflessioni personali, sempre che, naturalmente, esse non abbiano la capacità di farne scaturire nuove scoperte e nuove rivelazioni, ciò che non credo possa essere in grado di fare nessuno dei suoi coetanei (o quasi tali), che erano tutti compresi, per così dire, nella cerchia della sua visione, ma potrà essere riservato, semmai, a qualche esponente delle generazioni più giovani, o magari addirittura di quelle future, anche se, naturalmente, col distacco storico e critico di chi sarà partecipe di altre esperienze e di una fase successiva della storia del nostro paese e del genere umano nel suo complesso (che potrebbe essere già quella in cui siamo entrati da qualche anno a questa parte). A costui, o a costoro, potrà accadere di scoprire *ex novo*, da quella distanza, il suo humor inimitabile, e di immedesimarsi, in qualche modo, con le vicende della sua e della nostra epoca alla luce del suo sguardo lucidissimo, severo e indulgente ad un tempo, implacabilmente realistico e tuttavia aperto alle prospettive utopiche (ma, come egli stesso lascia intendere, e come risulta sempre più chiaro col passare del tempo, più che mai attuali ed urgenti) del suo ultimo discorso.

Temo che non riuscirei a dire nulla di più di questo, restando sul generico e senza entrare nella concatenazione storica degli avvenimenti oggettivi e delle vicende personali, che non sarei in grado di ricostruire con le mie debolissime forze, e che dovrebbe essere oggetto, caso mai, di un lavoro sistematico di ampio respiro che potrebbe nascere solo dalla collaborazione di un interesse personale autentico e di un impegno di carattere universitario.

Naturalmente, potreste obbiettarvi che non è questo che mi sarebbe richiesto, ma piuttosto una testimonianza di carattere personale sulla nostra amicizia e sulle nostre convergenze e divergenze nella storia pluridecennale dei nostri rapporti più o meno diretti. Ma dato lo squilibrio, se così posso dire, che li caratterizza, ciò si risolverebbe, in pratica, nella storia dei miei debiti nei suoi confronti, degli stimoli che ho ricevuto dalla

sua presenza e dalla sua attività e dell'aiuto più che sostanziale, o addirittura decisivo, che mi ha dato in occasione delle mie traduzioni prosastiche e poetiche. Ma così facendo, anche se gli renderei il merito che gli spetta in quel poco di buono o di utile che posso aver fatto fuori dalla scuola e dalla vita privata, dovrei tuttavia pur sempre parlare soprattutto di me, e dal mio punto di vista, ciò che non vedo quale interesse possa avere in questo contesto (quando si tratta di mettere in luce tutta la grandezza e la profondità della sua opera). Credo quindi che farei bene a limitarmi a qualche considerazione strettamente personale e affettiva, sempre che non riesca, come ho detto, a trovare qualche documento, e cioè qualche sua lettera, che possa gettare un po' di luce sulla sua evoluzione intellettuale e politica, e cioè sul modo in cui ha reagito alle svolte fondamentali della storia del tempo.

II. Intervento pronunciato all'Università di Torino il 19 ottobre 2006, in occasione dell'intitolazione di un'aula a Cases

Mi sento molto imbarazzato a parlare del mio rapporto con Cesare Cases, di cui sono stato amico e discepolo fin dagli ultimi anni Quaranta del secolo scorso, quando frequentavamo entrambi la facoltà di lettere e di filosofia presso l'Università Statale di Milano (Cesare aveva sette anni più di me, ma aveva alle sue spalle l'esperienza dell'esilio e della guerra, e parecchi anni di studi scientifici, da cui era passato poi a quelli umanistici e letterari, ma che avevano lasciato in lui un'impronta profonda, di cui si possono scorgere le tracce anche nella sua opera di critico e di pubblicista, e, più in generale, nella sua "forma mentis" e nella sua capacità di analisi e di collegamento di aspetti a prima vista eterogenei degli autori e dei fenomeni di cui faceva oggetto di studio). Le sue conoscenze sterminate nel campo delle letterature moderne e di tutte le discipline ad esse connesse, e la sua "verve" straordinaria di scrittore e di polemista, che poggiava su una chiara e sistematica (anche se mai ristretta e pedantesca) visione del mondo e della storia, facevano di lui, ai miei occhi, un'autorità sicura e lo ponevano a un livello superiore a quello di tutte le altre persone che conoscevo e con cui intrattenevo rapporti di amicizia (parlo, naturalmente, di quelle che appartenevano alla mia generazione e che frequentavano gli ambienti della sinistra radicale di allora). Questa differenza di status o di rango era evidente, per me, fin d'allora, assai prima che ascendesse agli onori e al prestigio di una cattedra universitaria, e alla fama indiscussa che gli avrebbero procurato ben presto i suoi scritti. Volevo accennare a questi primordi del nostro sodalizio, o, per dir meglio, della mia discepolanza, perché rappresentano per me un privilegio e il solo titolo

di distinzione che possa vantare nei confronti di coloro che sono radunati qui e che gli sono stati vicini per molto tempo (più di quanto abbia potuto esserlo io) negli ultimi decenni. E la sola cosa di cui vorrei parlare qui, senza rubare altro tempo a voi, è la riconoscenza che gli debbo, non solo per le cose che mi ha fatto capire con le sue parole e i suoi scritti, ma anche per l'aiuto che mi ha dato, come germanista e come studioso, in parecchie occasioni, fra cui in particolare in occasione della traduzione che ho fatto, insieme a un gruppo di amici e di compagni (a cui pure debbo molto sotto altri rispetti), della *Kriegsfibel* di Brecht, che è una delle poche cose che mi fa piacere di aver fatto, e che non avrebbe mai potuto vedere la luce senza la sua assistenza. Ma, ripeto, si tratta solo di un esempio fra mille, e la gratitudine che gli devo è al di là di ogni commisurazione possibile.



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

Appendice di testi

Recensione al carteggio Cases-Timpanaro

LUIGI BLASUCCI

Si ripubblica di seguito la recensione di Luigi Blasucci al volume Cesare Cases, Sebastiano Timpanaro, Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990, a cura di Luca Baranelli, Edizioni della Normale, Pisa 2004, apparsa in «Nuova Antologia», vol. 597, 2240, ottobre-dicembre 2006, pp. 390-393.

I due interlocutori di questo carteggio sono personaggi di eccelsa statura culturale: l'uno germanista, l'altro storico e filologo classico. La loro corrispondenza, composta da 117 lettere e 6 cartoline (55 di Cases, 68 di Timpanaro), copre lo spazio di circa 35 anni, dal 1956 al 1990. Il silenzio si stende dunque sugli ultimi dieci anni (Timpanaro morirà infatti nel 2000; Cases, è un evento recente, nel 2005). Lo stesso regime epistolare degli anni precedenti, del resto, è tutt'altro che costante, e non solo per il mancato ritrovamento di alcune lettere. Il periodo di piena (per continuare nella metafora fluviale) è quello degli anni Sessanta e soprattutto Settanta, come ci fa notare il curatore Luca Baranelli, solerte raccogliitore e intelligente annotatore dell'intero carteggio.

Il volume ha un titolo di sapore timpanariano, *Un lapsus di Marx* (si ricordi *Il lapsus freudiano*), attribuito col noto procedimento della sineddoche, ossia l'indicazione di una parte per il tutto. La parte è in questo caso costituita da due dottissime lettere, quelle dell'8 ottobre 1960 (Timpanaro) e del successivo 10 ottobre (Cases), riguardanti un passo controverso del *Manifesto* di Marx: in esse l'acume del filologo s'incontra con la finezza del germanista, nel constatare un'incongruenza linguistica nel testo tedesco, e nel darne una possibile motivazione psicologica. Ma, come tutte le sineddochi, quel titolo non rende piena ragione dell'insieme, ossia della ricchezza dell'intero carteggio, che spazia su diversi campi della realtà storico-culturale, dal politico all'ideologico, dal letterario al filosofico.

Se l'interesse della raccolta consiste appunto nell'essere, come lo stesso Baranelli riconosce, «un carteggio a tutto campo» (p. vi), il suo fascino risiede nell'affinità-diversità dei due interlocutori. Nell'ambito delle affinità è da collocare innanzitutto la comune tensione ideologica di marxisti discretamente utopici e insieme fortemente critici verso la realtà della sinistra ufficiale (Cases da ex comunista sganciatosi dal partito dopo i fatti di Ungheria, Timpanaro da socialista inquieto, alla perenne ricerca di una formazione politica non compromessa con la socialdemocrazia del tempo). Un riflesso diretto di quella tensione è l'attitudine a mettere fra parentesi l'esistenziale in favore del politico, sia pure inteso «in senso lato» (precisazione di Timpanaro: p. 279). Tutto il carteggio è condotto a un'alta temperatura intellettuale, senza alcuna concessione, o quasi, alle ragioni del privato (i due interlocutori continuano fino all'ultimo ad apostrofarsi col cognome). Nei rari momenti in cui l'elemento personale affiora, con discrezione e pudore, entrambi i corrispondenti lasciano intravedere (altra affinità) un fondo di naturale pessimismo. Un altro tratto comune, che fa in certo senso da *pendant* tanto alla tensione ideologica quanto al pessimismo esistenziale, è dato da una vena umoristico-satirica, pressoché costante in Cases (autore, non si dimentichi, del libello satirico *Marxismo e neopositivismo*, e di una brillante fantasia parodistica come *Il boom di Roscellino*), intermittente ma non meno autentica in Timpanaro: una vena che non risparmia gli avversari, ma nemmeno, quando occorre, i velleitari o fumosi compagni; e neppure talvolta se stessi, fino a punte di vera e propria auto-denigrazione (prontamente e giustamente rintuzzate dall'altro interlocutore). *Last but not least*, è da mettere nel conto delle affinità la comune *verve* epistolare: ciò che fa spesso di queste lettere dei piccoli capolavori letterari. È da estendersi in questo senso allo stesso scrivente quanto Timpanaro osserva a proposito del Cases epistolografo in una delle prime missive: «la tua lettera è come al solito interessantissima e piena di bellissimi aculei polemici. Io, lettore appassionato di epistolari, penso con invidia ai posteri che potranno gustarsi l'epistolario completo del Cases» (p. 25).

Ma non meno pronunciate sono le diversità, incominciando dallo stesso piano ideologico. Di fronte alle convinzioni dialettico-lukacsiane del primo Cases e a quelle più discretamente adorniano-freudiane dell'ultimo, Timpanaro continua a professare il suo «marxismo leopardiano», adialettico e «materialistico volgare» come a lui piace definirlo, del tutto consapevole della scandalosa *junctura* (Marx + Leopardi). Il fatto è che sino alla fine Cases rimane l'assertore di un'unica realtà umano-storica, a costo di apparire un idealista, laddove Timpanaro crede anche nella storia naturale e nell'appartenenza di parte dell'uomo a quella storia. Su questo punto i due interlocutori, pur nel reciproco e ammirativo rispetto, rimangono irriducibili (leggere in proposito la lettera di Cases del 3 febbraio 1979, dove

il dissenso ideologico tra i due è enunciato con nettezza, onestà e un'aggiunta di ineguagliabile arguzia). Ma questa differenza rimanda a un'altra più radicale: quella, cioè, tra un forte investimento teoretico da parte di Timpanaro, e una considerazione storicamente funzionale di qualsiasi teoria da parte di Cases. Per Timpanaro la «verità obiettiva» di una teoria ha il primato su qualsiasi considerazione tattica; per Cases non conta solo la verità obiettiva, ma anche l'incidenza storica d'una teoria, per quanto paradossalmente sbagliata. Di qui una diversa valutazione, ad esempio, del movimento romantico: essenzialmente religioso-regressivo per Timpanaro, religioso ma con buoni spunti anticapitalistici per Cases. Di qui anche, sia pur con qualche mediazione, la diversità di certe scelte letterarie: Timpanaro detesta l'ambiguità di Thomas Mann, difesa da Cases come una implicita critica della borghesia, e le preferisce la narrativa più rozza e socialmente più schierata del fratello Heinrich. Nella stessa letteratura italiana dell'Ottocento, Timpanaro opta naturalmente per il poeta Leopardi, Cases per il romanziere Manzoni. Passando dall'ideologico all'esistenziale, gli stessi due pessimismi tendono a diversificarsi: il referente speculativo timpanariano è ovvio (Leopardi appunto); quanto a Cases, vale in proposito una sua esplicita confessione, pur con tutte le concessioni da farsi all'autoironia: «la malattia e l'inazione mi peggiorano anche ideologicamente; invece di peccare di ottimismo, come una volta, parlo sempre della morte e sono diventato anch'io un leopordiano, ma di destra anziché di sinistra, più Schopenhauer che Leopardi» (p. 132).

Anche nell'ambito dell'umorismo vale una differenza di fondo. Quello di Cases è scintillante e inventivo; quello di Timpanaro, quando si manifesta (quasi sempre, bisogna dire, su provocazione dell'interlocutore), è consequenziale e tagliente (più vicino dunque al sarcasmo). Esempio è a questo proposito lo scambio di lettere fondato sulle metafore odontoiatriche, che nelle argomentazioni dei due diventano allusive allo strutturalismo e più generalmente al neocapitalismo, con tutte le conseguenze umoristiche che ne possono derivare. Anche qui il geniale "provocatore" è Cases (lettera dell'11 luglio 1970): ma la risposta di Timpanaro (lettera del 26 luglio) è una stupenda replica, in cui l'utilizzazione della metafora è insieme un omaggio all'amico e un modo di riaffermare il proprio punto di vista. Il fervore epistolare dei due corrispondenti sembra via via attenuarsi nell'ultima parte: un po' per un naturale esaurirsi della vena dialogica («È tanto tempo che non ci vediamo né ci scriviamo, probabilmente perché sappiamo già cosa abbiamo da dirci»: Cases a Timpanaro, 9 maggio 1978); ma un po' anche per una deriva della realtà storico-politica del tempo, che renderà sempre più problematiche le condizioni di quel dialogo: «Sulla convinzione che "mala tempora currunt" sono perfettamente d'accordo», scrive Cases nell'ultima lettera, ch'è poi l'ultima del carteg-

gio (24 dicembre 1990). Dinanzi a questa constatazione desolata, le stesse ragioni dell'ideologia tendono a passare in secondo piano: «sono perfettamente d'accordo con te – prosegue Cases – che l'essenziale è oggi lo spartiacque morale più che quello ideologico».

Alla luce di queste malinconiche risultanze, e in un'ottica puramente politico-ideologica, tutto il carteggio potrebbe apparire a molti come «inattuale». È ciò che fa balenare nella sua *Avvertenza* lo stesso Baranelli, affrettandosi subito dopo a smentire un simile giudizio miope:

Penso che questa inattualità consegua dall'indipendenza intellettuale e morale dei due interlocutori: che rappresenti uno stimolo fecondo per la riflessione critica; e che sia virtuosa. Penso anche che la lettura dei testi procuri un piacere intellettuale non comune, dato che il carteggio raggiunge non di rado vertici concettuali e letterari, e offre, grazie alla libertà consentita da un dialogo informale e paritario fra amici, spunti e idee, anche allo stato nascente, che si ritroveranno in forma più ampia e articolata nei loro scritti a stampa. (p. vii)

Per tutto ciò che si è sopra esposto, un simile giudizio è da sottoscrivere *in toto*. Con l'aggiunta, da parte nostra, che parecchi di quegli spunti e stimoli risultano nella realtà viva delle lettere dei vertici conoscitivi autonomi, non bisognosi di rinvii alla compiutezza di altri scritti, grazie alla stessa forza maieutica dell'attrito dialogico: una condizione privilegiata, questa, della scrittura epistolare, insurrogabile da qualsiasi altro genere di scrittura.

scrittura/lettura/ascolto

Antonia Pozzi, *Morte de uma estação*: critica produttiva di alcune traduzioni in lingua portoghese

ADA MILANI

Università degli Studi di Firenze
ada.milani@unifi.it

Abstract. This work intends to make a reflection on the translation of Antonia Pozzi's lyrics into Portuguese. The first part of the study aims to offer a brief summary of the troubled editorial case of *Parole* (1939) and of the critical success of Pozzi's poetry, relegated to the margins of the Italian literary canon for much of the twentieth century and «rediscovered» in recent decades also thanks to dissemination outside national borders. In the second part, some translations contained in *Morte de uma estação* (2012), the only collection in Portuguese dedicated to the poet, are analyzed: moving from Antoine Berman's «analytic of translation», we question the translation choices, highlighting the deforming tendencies.

Keywords: Antonia Pozzi, translation of poetry, Antoine Berman, productive criticism, deforming tendencies.

Riassunto. Il presente lavoro intende apportare una riflessione intorno alla traduzione delle liriche di Antonia Pozzi in lingua portoghese. La prima parte dello studio mira a offrire una breve sintesi sul travagliato caso editoriale di *Parole* (1939) e sulla fortuna critica della poesia pozziana, relegata a margine del canone del Novecento italiano per buona parte del XX secolo e «riscoperta» negli ultimi decenni anche grazie alla divulgazione al di fuori dei confini nazionali. Nella seconda parte, si analizzano alcune traduzioni contenute nell'antologia *Morte de uma estação* (2012), unica raccolta in lingua portoghese dedicata alla poetessa: muovendo dalla «analitica della traduzione» di Antoine Berman, ci si interroga sulle scelte traduttive mettendone in luce le tendenze deformanti.

Parole chiave: Antonia Pozzi, traduzione poetica, Antoine Berman, critica produttiva, tendenze deformanti.

I.

Il 3 dicembre 1938, a soli 26 anni, moriva suicida la poetessa milanese Antonia Pozzi, trovando – forse – la pace tra i fossi, i prati e le acque «che cantano»¹ e cingono l'Abbazia di Chiaravalle, come ricorderà di lì a pochi anni l'amico Vittorio Sereni: «All'ultimo tumulto dei binari / hai la tua pace, dove la città / in un volo di ponti e di viali / si getta alla campagna / e chi passa non sa / di te».² Se osserviamo la traiettoria poetica e biografica di Pozzi potremmo quasi estendere questo “non sapere” confidato dal poeta di *Frontiera* interpretandolo come emblema di una certa incomprendimento o disattenzione critica, che sembra essere stata una costante nell'apprezzamento in vita³ quanto nella ricezione postuma della sua produzione lirica. Non potendo in questa sede entrare nel merito di complesse questioni quali, ad esempio, il valore o la fortuna della poesia di Antonia Pozzi, la sua appartenenza o inappartenenza al canone del Novecento italiano e l'urgenza o meno del suo (ri)posizionamento all'interno di esso,⁴ ci limiteremo di seguito a qualche nota, volta a introdurci all'esame delle sue traduzioni in lingua portoghese.

¹ P. Cognetti, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021 (edizione digitale).

² V. Sereni, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013 (edizione digitale).

³ Nelle pagine dei diari e delle lettere, Antonia Pozzi lamenta spesso lo scarso apprezzamento espresso da amici e colleghi del circolo banfiano in merito alle sue poesie: «Scrivi il meno possibile» fu l'impetoso consiglio di Enzo Paci; lo stesso Professor Banfi, a cui Pozzi aveva consegnato alcune liriche, dedicò a queste scarsa attenzione e glielne restituì in maniera sbrigativa, spendendo «poche parole convenzionali» (G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Ancora, 2012, p. 205; per ulteriori approfondimenti si veda il capitolo «Gli orribili fiori di celluloidi rosa» e la negazione della poesia», *ivi*, pp. 201-222). Osserva Bernabò che, nella «sottovalutazione letteraria di cui Antonia fu oggetto», specialmente da parte degli intellettuali del gruppo Banfi, «nonostante l'umana simpatia che nutrivano per lei, entrò forse, magari involontariamente, qualcosa che aveva a che fare con l'idea della donna dominante in quel periodo storico» (*ivi*, p. 211). Pur distanziandosi dall'idea di sottomissione della donna, tipica del fascismo, e dall'antimodernismo del cattolicesimo dominante, anche gli «intellettuali più avanzati [...] erano pur sempre pronti a guardare con sospetto l'intrusione in quel mondo razionalistico di una qualunque forma di pensiero o di arte che rivelasse l'eco di un'emozionalità femminile vista come disordinata» (*ivi*, p. 212).

⁴ Cfr. D. Galassini, «Poetessa isolata»? Per riposizionare «Parole» di Antonia Pozzi nel canone del Novecento, intervento al Convegno Internazionale *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le poetesse*, 15-16 dicembre 2022 (convegno online organizzato dal Gruppo di ricerca AdI «Studi delle donne nella letteratura italiana», disponibile online: <https://www.facebook.com/italianisti.it/videos/per-un-nuovo-canone-del-novecento-letterario-italiano-le-poetesse/520653470000468>; ultimo accesso: 31/1/2024). Si veda inoltre quanto afferma Barbara Carle: «her characteristically visual mode along with the somber grace of her poems are among the most compelling reasons why *Parole* deserves to be considered one of the major works of the Novecento Canon» (B. Carle, *Flower Lexicon, Metaphor and Imagery in Antonia Pozzi's «Parole»*, in «Romance Notes», 38, 1, Fall 1997, pp. 79-86: p. 86).

A pochi mesi di distanza dalla sua scomparsa prende avvio la pubblicazione parziale delle poesie di Pozzi: nel maggio 1939 appare difatti il volume *Parole* (Mondadori, diffusione privata), inaugurando un travagliato caso editoriale che, via via ampliato in nuovi allestimenti, proseguirà nel 1943, 1948 e 1964.⁵ Tali edizioni sono inquinate dall'ombra lunga del padre Roberto Pozzi, noto avvocato ben inserito «tra le alte sfere del partito fascista»,⁶ il quale non solo rimaneggerà le poesie imprimeando pesanti interventi correttivi e censori, ma, forte del rapporto di confidenza con Arnoldo e Alberto Mondadori, dirigerà inoltre *ab alto* queste prime raccolte «strappando a critici e scrittori un plauso il più delle volte convenzionale». ⁷ L'operazione protezionistica ordita dal padre, unita alla tendenza a «curvare l'analisi e la figura della poetessa in direzione di letture che di quest'ultima accreditino una immagine polita, levigata, vittimaria»,⁸ inciderà negativamente sulla sua fortuna nei decenni seguenti: dopo l'interesse dei primi anni, inevitabilmente catalizzato dall'articolo di Montale che precede le edizioni del 1948 e del 1964,⁹ a partire dagli anni Sessanta l'accoglienza comincia a farsi più tiepida. Ne è un esempio l'atteggiamento critico «particolarmente guardingo»¹⁰ di Luciano Anceschi, il quale esclude la poetessa da *Lirici nuovi* e da *Linea*

⁵ *L'editio princeps* di *Parole* (novantun componimenti) esce dai torchi dell'officina veronese Mondadori il 3 maggio 1939 e viene fatta stampare dalla famiglia in forma privata, per una «limitata divulgazione»; l'edizione del 1943 (*Parole. Diario di poesia 1930-1938*, Mondadori, prima edizione pubblica) contiene centocinquantesette poesie, mentre le edizioni successive del 1948 e 1964 ne accolgono, rispettivamente, centocinquantanove e centosettantasei. Dallo studio di Marco Sampietro, utile a fare chiarezza sulle complesse vicende editoriali del volume, risulta inoltre il riferimento a una prima "edizione fantasma" mondadoriana del 1942, «che – si dice – andò dispersa durante i bombardamenti di quell'anno» (M. Sampietro, «*Parole* di Antonia Pozzi (1939). Vicende editoriali dell'editio princeps mondadoriana», Cattaneo, Oggiono-Lecco, 2019, p. 7).

⁶ P. Cognetti, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie* cit.

⁷ M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico*, in A. Pozzi, *Morte de uma estação*, selecção e tradução de I. Dias, Lisboa, Averno, 2012, pp. 117-118. Come si legge nel già citato studio di Sampietro, a soli due mesi dalla morte di Pozzi, l'avv. Pozzi spedisce ad Arnoldo Mondadori una selezione delle liriche della figlia, esprimendo il desiderio di vedere pubblicata, entro gli inizi di aprile, una prima edizione privata di trecento esemplari, riservandola agli amici «fra cui letterari di sicura fama, che potrebbero avviarne la presentazione al pubblico» (M. Sampietro, «*Parole* di Antonia Pozzi (1939) cit., p. 12).

⁸ *Ivi*, p. 134.

⁹ Cfr. D. Galassini, «*Poetessa isolata*?» cit.

¹⁰ M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 136.

lombarda,¹¹ sollecitando, tra l'altro, la «diffidenza e le riserve»¹² di Pier Paolo Pasolini.¹³

Se è vero, da un lato, che Antonia Pozzi «è presenza costante nelle raccolte di voci di donne (pur con oscillazioni di trattamento e con vistose esclusioni)»,¹⁴ essendo inclusa in volumi decisivi come le antologie organizzate da Scheiwiller, Salveti, Frabotta e Davico Bonino-Mastrocola,¹⁵ è parimenti innegabile, dall'altro, che «la sua opera stenta a entrare in un circolo critico più dilatato».¹⁶ Relegata a una «pertinace marginalità»¹⁷ per buona parte del XX secolo, la sua produzione comincia a essere riscoperta a partire dagli anni Ottanta grazie a importanti iniziative editoriali che rendono accessibile il *corpus* complessivo di poesie, lettere, pagine di diari, finalmente liberate dagli interventi di mani estranee: queste operazioni rispondono all'esigenza di «proporre l'opera [...] a un pubblico potenzialmente ampio, e offrirla agli strumenti critici già indicati da Montale nel 1945».¹⁸

Benché, come è stato osservato da Matteo M. Vecchio, «a livello di restituzione critica e filologica dell'opera, non sia stata [forse] ancora det-

¹¹ L. Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943. *Linea Lombarda. Sei poeti*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952. Come fa notare M.M. Vecchio, *Lirici nuovi* esce quando era in corso di pubblicazione la prima edizione pubblica di *Parole*; significativamente, il volume di Anceschi reca la dedica «a Antonio Banfi» (cfr. M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 138).

¹² *Ibidem*.

¹³ In *Implicazioni di una "linea lombarda"* (1954) Pasolini reagisce così alla mancata inclusione di Antonia Pozzi e della lecchese Piera Badoni in quello che definisce «uno dei più rigorosi libri, come prodotti di un gusto, che siano usciti in questi ultimi anni»: «sotto le scorze e le apparenze, dobbiamo accorgerci che qui la "regione" non è affatto un *flatus vocis*, che anzi conta, e come, con tutta la sua forza naturale, di determinazione ambientale. Il fatto che nessuno dei sei poeti scelti (ma anche la Pozzi e la Badoni, forse non del tutto giustificatamente escluse) abbia la minima disposizione al canto, a quel canto di tipo italiano [...] è spiegato proprio dal loro etnos lombardo: e la dimostrazione, semplice come di tutte le cose vere, è che la Lombardia è tra le regioni italiane la più povera di canto popolare, cioè naturale» (in P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 2014, edizione digitale). Anche Sereni, in una lettera al padre di Pozzi, datata «Pasqua 1953», si pronuncia sulla scelta di Anceschi con un certo rammarico: «già, la famosa antologia. Come vede, l'esclusione dai "Lirici nuovi" non significava un rifiuto; ma era in relazione a certe distinzioni critiche che oggi si giustificano molto scarse» (A. Pozzi, V. Sereni, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni Trenta*, a cura di A. Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 99).

¹⁴ Cfr. M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., pp. 146-148.

¹⁵ *Poetesse del Novecento*, a cura di G. Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1953. *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, introduzione e cura di B. Frabotta, nota critica di D. Maraini, Roma, Savelli, 1976. *La poesia femminile del '900*, a cura di G. Salveti, Padova, Edizioni del Sestante, 1964. *L'altro sguardo: antologia delle poetesse del Novecento*, a cura di G. Davico Bonino, P. Mastrocola, Milano, Mondadori, 1996.

¹⁶ M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 148.

¹⁷ *Ivi*, p. 140.

¹⁸ *Ivi*, p. 152.

ta l'ultima parola»¹⁹ o, per dirla con Catherine O'Brien, «[i]t is thus not clear to what extent we have an authentic text»,²⁰ Antonia Pozzi sembra aver trovato oggi una seppur timida collocazione all'interno del Novecento poetico italiano. Per fare un esempio, nonostante l'etichettatura di «poetessa isolata»,²¹ le è stato ormai riconosciuto il suo porsi «al centro di problematiche esistenziali radicalmente novecentesche come il dissidio *Geist/Leben*»²² e, più recentemente, è stata illuminata di nuova luce anche attraverso la categoria della «imperdonabilità»,²³ che Laura Boella mutua da Cristina Campo, laddove:

imperdonabile è la *non contemporaneità*, non essere segno, testimone del proprio tempo, ma stare avanti o indietro rispetto a esso, in ogni caso in posizione eccentrica, senza legami con saperi costituiti o con ideologie. Imperdonabile è dunque assolutezza, purezza, o almeno l'aspirazione a esse: della cifra, viene subito da dire, della parola e dell'esistenza femminile, in qualunque forma si esprima, teoretica, poetica, religiosa. [...] Imperdonabile è [...] [vivere] il tempo non come istituzione, non come storia, non come sapere codificato: [bensì,] come esperienza – del dolore, della distruttività, della perfezione impossibile, dell'aridità, della parola indurita.²⁴

Antonia Pozzi può dunque figurare accanto ad altre «imperdonabili» come Simone Weil, Etty Hillesum, Cristina Campo, Marina Cvetaeva, fra le altre.²⁵ Nel novero – limitandoci qui ad abbozzare uno spunto per un futuro e più approfondito lavoro di comparazione – ci sentiamo di includere la portoghese Florbela Espanca (1894-1930), che condivise con Antonia un analogo «sentirsi in un destino»,²⁶ quello d'esser poeta, orgo-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. O'Brien, *Poetry 1870-2000*, in *A History of Women's Writing in Italy*, eds. L. Panizza, S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 245.

²¹ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, vol. 4, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 273.

²² M.M. Vecchio, *Antonia Pozzi. Un bilancio critico* cit., p. 154.

²³ Cfr. G. Bernabò, *Antonia Pozzi e la poesia del corpo*, in «Dialogoi. Rivista di Studi Comparatistici», anno 7/2020, pp. 155-172: p. 160.

²⁴ L. Boella, «Campo scoperto», in Ead., *Le imperdonabili. Milena Jesenská, Etty Hillesum, Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2000, pp. 12-13.

²⁵ Come già notato, in maniera feconda, da G. Bernabò, *Antonia Pozzi e la poesia del corpo* cit., e da M.M. Vecchio, *Tre imperdonabili: Emily Dickinson, Antonia Pozzi, Cristina Campo*, Firenze, Le Càriti Editore, 2022.

²⁶ Il riferimento è alla poesia *Un destino*, che citiamo parzialmente di seguito, scritta da Pozzi il 13 febbraio 1935 (giorno del suo compleanno), a distanza di pochi giorni dal menzionato incontro con Banfi: nel componimento, di fronte alla negazione esterna dei suoi versi, la poetessa assume con sofferenza e determinazione la sua vocazione poetica (cfr. G. Bernabò, *Quando la tempesta sarà solo un ricordo*, in A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2018, p. 54). «Mi sento in un destino» sono

gliosamente rivendicato da entrambe attraverso una «sete d'infinito», una tensione – al contempo solitaria e totalizzante, dolorosa ed esaltante – ad andare «oltre la vita»,²⁷ come mostrano bene i seguenti versi dei componimenti *Un destino* e *Ser poeta*, echi delle loro vocazioni-predestinazioni poetiche:

Ma sul lento
tuo andar di fiume che non trova foce,
l'argenteo lume di infinite
vite – delle libere stelle
ora trema:

e se nessuna porta
s'apre alla tua fatica,
se ridato
t'è ad ogni passo il peso del tuo volto,
se è tua
questa che è più di un dolore
gioia di continuare sola
nel limpido deserto dei tuoi monti
ora accetti
d'esser poeta.²⁸

Ser poeta é ser mais alto, é ser maior
Do que os homens! Morder como quem beija!
É ser mendigo e dar como quem seja
Rei do Reino de Aquém e de Além Dor!

É ter de mil desejos o esplendor
E não saber sequer que se deseja!
É ter cá dentro um astro que flameja,
É ter garras e asas de condor!

É ter fome, é ter sede de Infinito!
Por elmo, as manhãs de oiro e de cetim...
É condensar o mundo num só grito!²⁹

inoltre le parole che Pozzi scrive, qualche mese dopo, in una pagina di diario in cui racconta di aver avvertito la sensazione di avere accanto un angelo, interpretabile, sulla scia di Bernabò, come un «vigoroso archetipo della trasformazione che la riporta al suo più vero essere, in un momento in cui la vita le propone scelte di cruciale importanza» (*ivi*, p. 56).

²⁷ G. de Marco, *Per una rilettura di Antonia Pozzi*, in «Studi Novecenteschi», 26, 58, dicembre 1999, pp. 363-389: p. 365.

²⁸ A. Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2015, pp. 353-354; d'ora in avanti *Parole*.

²⁹ F. Espanca, *Obras completas de Florbela Espanca*, eds. C. Pazos Alonso e F.M. da Silva, vol. 3, *Charneca em Flor*, Lisboa, Editorial Estampa, 2013, p. 112. («Esser poeta è esser più alto, esser

Florbela e Antonia, due poetesse e due donne, dunque, sempre refrattarie a inserirsi nei ristretti confini di scuole o correnti, per le quali scrivere è «passione dell'assoluto che si fa attività»,³⁰ accomunate da quello che Boella ritiene essere il tratto più lampante delle imperdonabili, ovvero,

il loro essere estreme, indecifrabili e ispirate, impossibili e distruttive, [un tratto su cui] si è depositata, come una vernice, dai colori ora troppo squillanti ora troppo cupi, la “leggenda” e la tragedia delle loro vite, la straordinarietà delle loro biografie e della loro persona.³¹

Non è un caso che le due traiettorie siano sfociate nello slancio irrimediabile verso il suicidio, scelta estrema che per lungo tempo ha determinato una prospettiva critica viziata, generando pregiudizi intorno alla loro figura e alla loro opera, ora mitizzandole ora demonizzandole.³²

maggiore / degli uomini! Mordere come chi bacia! / È esser mendicante e dare come se si fosse / Re del Regno al di qua e al di là del Dolore! // È aver di mille desideri lo splendor / e non saper neppure di desiderare! / È avere dentro un astro a fiammeggiare, / è avere artigli e ali di condor!», L. de Camões *et al.*, *Poeti di Lisbona*, trad. it. di P. D'Agostino e A. Ragusa, illustrazioni di A. Carrilho, Lisbona, Lisbon Poets & Co., 2016).

³⁰ L. Boella, «Campo scoperto» cit., p. 14.

³¹ *Ivi*, p. 13.

³² Eunice Cabral, nella prefazione al volume pubblicato in occasione del centenario della nascita della scrittrice, evidenzia come l'opera di Florbela Espanca, benché attualmente “canonizzata”, sia stata per lungo tempo relegata a margine dei circoli letterari portoghesi. Tale marginalizzazione, secondo la studiosa, ha a che vedere anzitutto con il posizionamento storico-letterario dell'opera florbeliana, collocata entro correnti che dall'Ottocento si prolungano nel Novecento (un “neo-romanticismo a tinte decadentiste”). Il secondo motivo di esclusione è legato al “peso della leggenda di Florbela” (al mito romantico del poeta maledetto), motivo per cui l'interesse per una biografia fuori dal comune (figlia illegittima, più volte sposata e divorziata, per certi versi vicina a posizioni femministe...) spesso e volentieri ha prevalso sull'attenzione all'opera (cfr. E. Cabral, *A Planície e o Abismo de Florbela Espanca*, in *A Planície e o Abismo*. Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, Lisboa, Vega, 1997). Non risulta azzardato stabilire un contatto con Antonia Pozzi, la cui produzione difficilmente si inquadra in etichette di genere (Cfr. C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire... Antonia Pozzi (1912-1938)*. atti del convegno di Milano, 24-26 novembre 2008, a cura di G. Bernabò *et al.*, Milano, Vienneperre, 2009, p. 119) e la cui «biografia umana e intellettuale [...] dipendono in via essenziale dal suo essere donna, ed esserlo nei primi decenni del Novecento» (C. Cappelletto, *L'immagine fotografica in Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire... cit.*, p. 179): come all'epoca dovette scontrarsi con il pregiudizio nei confronti del femminile (Cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue cit.*, p. 212), forse ancora oggi rischia di cadere vittima del «mito romantico della giovane poetessa morta suicida» (R. Castellana, recensione ad A. Pozzi, *Poesie, lettere e altri scritti*, in «allegoria», 84, 2021, <https://www.allegoriaonline.it/4364-antonia-pozzi-poesie-lettere-e-altri-scritti>, ultimo accesso: 31/1/2024). Sulle difficoltà – per Antonia e per le scrittrici del periodo – di sentirsi riconosciute in ambito critico, si veda anche, ad esempio, A.M. Torriglia, “*Ora accetti d'essere poeta.*” *Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano*, in «Italian Culture», 38, 1, 2020, pp. 36-46).

II.

La fortuna critica di Antonia Pozzi al di fuori dei confini italiani, in mancanza di uno studio completo e approfondito, può essere stimata considerando l'elenco che compare sul sito internet dedicato alla poetessa.³³ Dalla primissima edizione straniera, in lingua romena, che appare già nel 1941, alla più recente in catalano, pubblicata in un articolo del 2020, la poesia pozziana è passata per varie lingue e traduttori, tra i quali spicca il nome di Lawrence Venuti, che ha curato nel 2002 l'edizione di *Breath: poems and letters*.³⁴ Nel mercato editoriale portoghese, Pozzi approda per la prima volta nel 2012 con la pubblicazione di *Morte de uma estação* per la casa editrice Averno, cui seguirà nel 2019 una riedizione.³⁵ La prima edizione raccoglie trenta poesie, alle quali si aggiungono una prefazione di José Carlos Soares e una postfazione di Matteo M. Vecchio, volte a delineare il percorso biografico della poetessa e tratteggiarne un bilancio critico; la seconda edizione non è semplicemente rivista e corretta, ma presenta un notevole ampliamento, arrivando a cinquanta poesie: rispetto alla precedente, vengono eliminate prefazione e postfazione (oltre alla poesia dal titolo *Pan*, unico taglio a livello di componimenti), al contempo il volume viene però arricchito dalle illustrazioni a cura di Débora Figueiredo. Le due antologie, nel catalogo Averno, sono accompagnate dal volume *Porque a poesia tem esta missão sublime – Antonia Pozzi*,³⁶ che presenta in traduzione alcuni saggi dello studioso Matteo M. Vecchio. Il 2022 segna una ulteriore tappa nella diffusione in terre lusitane: la breve *Antologia de poesia italiana*, curata da João Coles per la casa editrice Sr. Teste, include sette poesie di Antonia Pozzi, presentata al fianco di altre dodici autrici.³⁷

³³ «Antoniapozzi.it» (<http://www.antoniapozzi.it/bibliografia-2/#traduzioni>, ultimo accesso: 31/1/2024). La bibliografia, che comprende l'elenco delle traduzioni straniere di *Parole* e di altri scritti della poetessa, è, come si legge sul portale, frutto di un lavoro collettivo sempre in aggiornamento e, ci permettiamo di aggiungere, con ogni probabilità non esaustivo, come dimostra il fatto che, per la lingua portoghese, venga citata solo la prima edizione di *Morte de uma estação* (2012).

³⁴ A. Pozzi, *Breath: poems and letters*, ed. L. Venuti, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

³⁵ A. Pozzi, *Morte de uma estação*, ed. I. Dias, Lisboa, Averno, 2012; Ead., *Morte de uma estação*, ed. I. Dias, desenhos de D. Figueiredo, Lisboa, Averno, 2019; d'ora in avanti *MdE12* e *MdE19*.

³⁶ M.M. Vecchio, *Porque a poesia tem esta missão sublime – Antonia Pozzi*, trad. de J.C. Soares e S. Cacchioli, Lisboa, Averno, 2016.

³⁷ Le poesie tradotte (*Inocência, Sono, Não sei, O céu em mim, Coisas, Pensamento*) sono sprovviste di testo italiano a fronte e data. Le altre autrici presentate nell'antologia sono, in ordine di apparizione: Maria Luisa Spaziani, Goliarda Sapienza, Cristina Campo, Patrizia Cavalli, Armanda Guiducci, Sibilla Aleramo, Lalla Romano, Ada Negri, Patrizia Valduga, Alda Merini, Antonia Pozzi, Dacia Maraini, Elsa Morante.

La pubblicazione ravvicinata di questi volumi sembra in un certo senso confermare quanto già constatato da Gianluca Miraglia in un articolo del 2012 sulla presenza della poesia italiana in Portogallo nel trentennio 1980-2010, ossia che, nel persistere dell'assenza di una antologia generale dedicata al XX secolo, le scelte editoriali non si basano sul valore assoluto degli autori proposti, ma privilegiano scrittori che – pur presentando caratteristiche peculiari e pur possedendo una personalità di indubbio valore – non occupano un ruolo di primo piano nel panorama della poesia italiana.³⁸ Data la resistenza, già sommariamente accennata, ad accogliere Antonia Pozzi tra le voci “canoniche” del Novecento poetico italiano, il caso della sua divulgazione in Portogallo per mezzo delle antologie citate non sembra porsi in controtendenza.

Nel corso di questo articolo ci concentreremo unicamente sui testi contenuti nelle due antologie editate da Averno: le poesie sono state tradotte e selezionate da Inês Dias, la quale ha al suo attivo numerose traduzioni (soprattutto dall'inglese, dallo spagnolo e dal francese) ed è a sua volta poeta, avendo firmato svariate raccolte.³⁹ In entrambe le edizioni, nulla ci viene detto sul criterio di selezione e, in generale, non appaiono note della traduttrice; l'ordinamento delle poesie segue una progressione cronologica, eppure un elemento che colpisce è la decisione di espungere le indicazioni sulla data e il luogo di composizione. A questo proposito, è opportuno notare che «quasi tutte le poesie ci sono pervenute sistematicamente corredate da date poste in calce e trascritte quasi sempre su quaderni secondo l'ordine cronologico di composizione».⁴⁰ Se è vero che non abbiamo «nessuna prova che questo ordinamento dovesse essere definitivo»,⁴¹ e se è vero anche che l'indicazione del momento e del luogo non ha sem-

³⁸ Cfr. G. Miraglia, *Presença da poesia italiana em Portugal nos últimos 30 anos (1980-2010)*, in «Estudos Italianos em Portugal», 7, 2012, pp. 25-37. Miraglia osserva inoltre che, mentre il lettore portoghese ha a disposizione antologie dei più grandi autori della prima metà del Novecento (Montale, Saba e in parte Ungaretti), per quanto riguarda la seconda metà del secolo può fruire unicamente di un volume di poesia di Pasolini e ignora invece poeti fondamentali come Caproni, Sereni, Zanzotto o Giudici.

³⁹ Citiamo, ad esempio, le antologie di poesia: *Em caso de tempestade este jardim será encerrado*, Lisboa, Tea For One, 2011; *In situ*, Lisboa, Língua Morta, 2012; *Um raio ardente e paredes frias*, Lisboa, Averno, 2013; *Da Capo*, Lisboa, Averno, 2014, e *Sítio*, Nazaré, Volta D'Mar, 2016. In merito all'attività di traduttrice, dal catalogo «Porbase» (<https://porbase.bnportugal.gov.pt/>), catalogo collettivo che rappresenta la più grande base di dati portoghese e raccoglie i dati bibliografici della Biblioteca Nacional de Portugal e di oltre 170 biblioteche del Paese), constatiamo che Inês Dias ha tradotto, tra gli altri, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Lawrence Ferlinghetti, Jean Cocteau, Amália Bautista. Dall'italiano, al di là della traduzione delle poesie di Pozzi, risulta solo il riferimento a Paolo Giordano, *Il nero e l'argento (Negro e prata)*, trad. I. Dias, rev. A. Prates Carvalho, Lisboa, Relógio d'Água, 2015.

⁴⁰ C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 116.

⁴¹ *Ibidem*.

pre lo stesso valore – «talora fa corpo col testo, ne è parte essenziale [...], altre volte è una sorta di *pro memoria* che risponde a una personalissima esigenza [...] di fermare il tempo»⁴² –, dall'altro lato, è innegabile che la poesia di Pozzi risulti però «sempre legata a ben definiti contesti spazio-temporali (soprattutto ai suoi amati microcosmi lombardi) e a precise esperienze personali».⁴³

Lo stretto legame con il vissuto è evidente, inoltre, se consideriamo l'amore della poetessa per la fotografia.⁴⁴ Pozzi fu, infatti, quella che oggi definiremmo un'artista multimediale: poesia e fotografia sono per lei «due voci di una stessa verità».⁴⁵ I suoi scatti hanno come soggetto privilegiato – beninteso, non unico – le amate montagne,⁴⁶ le Dolomiti così come la Grigna e il paese di Pasturo in Valsassina: la montagna è, come scrive la poetessa-alpinista, «la prima che ci insegna a *durare*, nonostante gli squarci e gli strazi»,⁴⁷ e ad essa dedicherà bellissimi versi. Le fotografie di Antonia non sono nature morte ma «*still life*, vita ferma, fermata, immobile»;⁴⁸ donate qualche mese prima di morire all'amico Dino Formaggio, munite dell'invito «conservale per mio ricordo»,⁴⁹ esse, come scrive Chiara Cappelletto, «ricorderanno che lei è stata, in un certo tempo e in un certo luogo [...] valgono allora quali prese sul tempo».⁵⁰ Ebbene, crediamo che allo stesso modo vada letta la sua poesia, per cui l'assenza di riferimenti in tal senso, nelle traduzioni portoghesi, sembra togliere una parte vitale ai testi.

III.

Procederemo ora all'analisi di alcuni esempi selezionati che rappresentano, a nostro avviso, le «zone significative»,⁵¹ ovvero, sulla scia di Antoine Berman, «quei passi dell'originale che per così dire sono i luoghi in cui l'opera si condensa e si raffigura».⁵² Non per forza i passi «estheticamente

⁴² *Ibidem*.

⁴³ G. Bernabò, *Antonia Pozzi e la poesia del corpo* cit., p. 169.

⁴⁴ Il fondo fotografico Pozzi comprende oltre 2.800 stampe coeve alla produzione poetica, datate tra il luglio 1929 e l'autunno 1938 (cfr. L. Pellegatta, *Ora intatta, Ora sospesa: Antonia Pozzi e la fotografia*, in *...e di cantare non può più finire...* cit., p. 106).

⁴⁵ *Ivi*, p. 105.

⁴⁶ Il fondo fotografico comprende oltre 600 immagini di montagna (cfr. *ivi*, p. 113).

⁴⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁸ C. Cappelletto, *L'immagine fotografica in Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire...* cit., p. 183.

⁴⁹ G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue* cit., p. 284.

⁵⁰ C. Cappelletto, *L'immagine fotografica in Antonia Pozzi* cit., p. 186.

⁵¹ A. Berman, *Traduzione e critica produttiva*, a cura di G. Maiello, Salerno-Milano, Oedipus, 2000, p. 55.

⁵² *Ibidem*.

migliori»,⁵³ dunque, ma quelli che si distinguono per il loro «elevato grado di necessità»⁵⁴ e che affiorano, come in questo caso, grazie a un lavoro di interpretazione.⁵⁵ La critica della traduzione, dati i ristretti limiti del presente contributo, farà perno su quell'«inevitabile momento negativo»⁵⁶ insito in ogni atto critico. Il nostro obiettivo – in linea con la critica produttiva di Berman – è quello di contribuire a rivelare, a rendere più piena l'opera di Antonia Pozzi e ad arricchire la lettura del pubblico, dunque senza nulla togliere al valore di questa operazione editoriale, indubbiamente meritevole di aver fatto conoscere la sua voce poetica in Portogallo:

la critica delle opere letterarie è chiaramente e decisamente qualcosa di *necessario* [...]. Queste opere infatti richiedono la critica, l'autorizzano espressamente, perché ne hanno *bisogno*. Hanno bisogno della critica per rivelarsi, per manifestarsi, per realizzarsi pienamente e per perpetuarsi. [...] La critica rende più piene le opere, rivelandone il significato infinito, e arricchendo allo stesso tempo la lettura del pubblico. [...] La critica delle opere letterarie è quindi vitale per queste ultime [...].⁵⁷

A livello metodologico, ci rifaremo in maniera particolare alla analitica della traduzione proposta da Berman in *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Qui, come è noto, egli mette in luce tredici tendenze deformanti,⁵⁸ «che costituiscono un tutto sistematico, il cui fine è la distruzione, non meno sistematica, della lettera degli originali, a esclusivo vantaggio del “senso” e della “bella forma”». ⁵⁹ È importante evidenziare che Berman limita l'analisi alla traduzione della prosa letteraria, ciononostante riteniamo che questo sistema possa essere legittimamente esteso alla traduzione poetica, infatti, posto che, come scrive il critico, «[è] facile vedere sotto quale aspetto una poesia di Hölderlin è stata massacrata; lo è meno per un romanzo di Faulkner»,⁶⁰ quello delle tendenze deforman-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «Tali passi non sono necessariamente evidenti a una semplice lettura; il più delle volte è appunto il lavoro d'interpretazione che li manifesta o che conferma la loro esistenza» (*ibidem*).

⁵⁶ *Ivi*, p. 25.

⁵⁷ *Ivi*, p. 26.

⁵⁸ Tali tendenze sono: la razionalizzazione, la chiarificazione, l'allungamento, la nobilitazione e la volgarizzazione, l'impovertimento qualitativo, l'impovertimento quantitativo, l'omogeneizzazione, la distruzione dei ritmi, la distruzione dei reticoli significanti soggiacenti, la distruzione dei sistematismi testuali, la distruzione (o l'esoticizzazione) dei reticoli linguistici vernacolari, la distruzione di locuzioni e idiotismi, la cancellazione delle sovrapposizioni di lingue (cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura e con un saggio di G. Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 44).

⁵⁹ *Ivi*, p. 43.

⁶⁰ *Ibidem*.

ti si presenta come un «sistema [di *forze*] largamente inconsapevole»⁶¹ che «riguard[a] ogni traduzione».⁶²

Il primo componimento su cui vogliamo concentrare la nostra attenzione è *Canto della mia nudità* (Palermo, 20 luglio 1929). La poesia forma un trittico con *Canto selvaggio* e *Canto rassegnato*, tutti in endecasillabi sciolti, scritti a distanza di pochi giorni (17-20 luglio). Ci troviamo proprio agli inizi della produzione poetica di Pozzi, all'epoca diciassettenne. Nel *Canto della mia nudità* abbondano immagini che rivelano una consapevolezza della propria fisicità da parte dell'io lirico: il corpo femminile è ancora acerbo e la nudità assume un doppio significato di nudità sensuale e nudità mortuaria, celebrando il legame fra *eros* e *thanatos*.⁶³

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
languore della mia capigliatura
alla tensione snella del mio piede,
io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color d'avorio.
Guarda: pallida è la carne mia.
Si direbbe che il sangue non vi scorra.
Rosso non ne traspare. Solo un languido
palpito azzurro sfuma in mezzo al petto.
Vedi come incavato ho il ventre. Incerta
è la curva dei fianchi, ma i ginocchi
e le caviglie e tutte le giunture,
ho scarne e salde come un puro sangue.
Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato. (*Parole*, p. 102)

La traduzione portoghese, *Canto da minha nudez*, ci viene proposta sia nella prima che nella seconda edizione con alcune alterazioni di seguito evidenziate in corsivo:

Olha para mim: estou nua. Da inquieta

⁶¹ *Ivi*, p. 41.

⁶² *Ivi*, p. 44.

⁶³ Cfr. C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 117. Cfr. M. Brentan, «*Parole*» di Antonia Pozzi: un'analisi stilistica, tesi di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, a.a. 2017/2018, p. 59, https://thesis.unipd.it/retrieve/b4e96a0b-b13a-4f5e-91b1-58516d572e6b/Martina_Brentan_2018.pdf (ultimo accesso: 31/1/2024).

languidez *da* minha cabeleira
 até à tensão fina do meu pé,
 sou toda de uma magreza *amarga*
envolta numa cor de marfim.
Olha: como é pálida a minha carne.
 Dir-se-ia que o sangue não a percorre.
 O vermelho não transparece. *Apenas* uma lânguida
 pulsação azul se esbate *no meio do peito*.
Vê como tenho o ventre côncavo. Incerta
 é a curva das ancas, mas os joelhos,
 e os tornozelos e todas as articulações
são escanzelados e duros como os de um puro-sangue.
 Hoje, deito-me nua, na limpidez
 da banheira branca e deitar-me-ei nua
 amanhã sobre um leito, se alguém
 me quiser. E um dia nua, só,
 estendida de costas sob demasiada terra,
hei-de estar, quando a morte me tiver chamado. (Mde12, p. 39)

Olha para mim: estou nua. Da inquieta
 languidez *desta* minha cabeleira
 até à tensão fina do meu pé,
 sou toda de uma magreza *acerba*
e envolta numa cor de marfim.
Olha como é pálida a minha carne.
 Dir-se-ia que o sangue não a percorre.
 O vermelho não transparece. *Só* uma lânguida
 pulsação azul se esbate *no peito*.
Vê: tenho o ventre côncavo. Incerta
 é a curva das ancas, mas os joelhos,
 tornozelos e todas as articulações
são como os de um puro-sangue, secos e sólidos.
 Hoje, deito-me nua, na limpidez
 da banheira branca, e deitar-me-ei nua
 amanhã sobre um leito, se alguém
 me quiser. E um dia nua, só,
 estendida de costas sob demasiada terra,
estarei, quando a morte me tiver chamado. (Mde19, p. 39)

Tra i ripensamenti più significativi, possiamo citare, in particolare, «magreza amarga» che viene corretto, a nostro parere giustamente, in «magreza acerba»: oltre a presentare una maggior aderenza alla lettera dell'originale, conservando l'assonanza tra i versi 4 e 10 (*acerba/incerta*), si mantiene l'idea di un corpo di donna non ancora matura dal punto di

vista fisico; al contrario, «amarga» rimarcava forse maggiormente l'idea di sofferenza, di turbamento non presente nell'originale, almeno nei primi versi. Sorprende tuttavia che, in entrambe le versioni, risultino attenuati i riferimenti espliciti al soggetto poetante, a partire proprio dall'eliminazione di quell'«io» al verso 4. La marca deittica di prima persona riveste, invece, una certa importanza poiché regge tutta la prima parte del componimento (versi 1-13), dove l'io lirico descrive il proprio corpo nudo e si pone quasi in antitesi con un tu che resta, al contrario, indeterminato, sottointeso nelle formule imperative anaforiche (ma con *variatio*) «Guardami», «Guarda», «Vedi» (versi 1, 6 e 10).⁶⁴ Nell'originale, l'ordine delle parole è turbato da qualche anastrofe: «pallida è la carne mia», «incavato ho il ventre». La traduttrice opera invece in direzione di una razionalizzazione – «como é pálda a minha carne»; «tenho o ventre côncavo» –, spostando il *como* da un verso all'altro, anticipandolo. Vedremo più avanti che la razionalizzazione è una tendenza che si manifesta con una certa frequenza all'interno dell'antologia. Al verso 13 – «ho scarne e salde come un puro sangue» – emergono, a nostro avviso, alcuni problemi legati alla scelta del verbo *ser* per tradurre 'avere'. Sebbene la versione del 2019, «são como os de um puro-sangue, secos e sólidos», abbia il merito di conservare l'allitterazione della *s*, la scelta di *ser* per mettere a fuoco le singole parti del corpo (*joelhos, tornozelos, articulações*), sembra, di nuovo, affievolire il riferimento alla soggettività: si sposta l'attenzione dall'io lirico, che quasi sparisce; la similitudine con il purosangue risulta storpiata e perde dunque la sua forza ecfraistica a causa del «como os de», mentre i due aggettivi (*secos* e *sólidos*) sono posti in chiusura, alterando la composizione del verso. Si avverte poi nel *Canto* l'insistenza sullo stesso suono vocalico per affinità con la parola «nudità»: ⁶⁵ «languido», «giunture», «puro sangue», «nuda», «qualcuno»; nella traduzione portoghese, *lânguida, puro-sangue, nua, alguém* rispettano tale scelta, tuttavia la coppia *joelhos-articulações* spezza parzialmente la sonorità di «ginocchi»/«giunture». Un'altra opzione potrebbe essere *junturas*: non solo perché più aderente alla «lettera»,⁶⁶ ma anche perché rinvia maggiormente all'idea di tenere stretto, di congiungere, richiamando, se vogliamo, l'aggettivo «inguainata» (verso cinque); di contro, *articulações* racchiude in sé la qualità dell'essere articolato, snodabile, non rigido,⁶⁷ quindi in leggero contrasto con «salde». Da ultimo, pos-

⁶⁴ Cfr. M. Brentan, «Parole» di Antonia Pozzi: un'analisi stilistica cit., p. 59.

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁶ «Partiamo dall'assioma seguente: la traduzione è traduzione-della-lettera, del testo in quanto esso è lettera» (A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 21).

⁶⁷ Si veda la voce 'articolato' nel Vocabolario Treccani online: «Che ha possibilità di articolarsi, che ha libero il movimento, detto degli arti del corpo»; «Per estens., detto di altre cose, snodabile, non rigido», <https://www.treccani.it/vocabolario/articolato1/> (ultimo accesso: 31/1/2024).

siamo notare che le scelte, a livello lessicale, non sempre sembrano essere guidate dalla fedeltà alla lettera dell'originale né dal mantenimento dei «reticoli significanti soggiacenti»,⁶⁸ sempre in linea con Berman:

Ogni opera comporta un testo “soggiacente”, dove alcuni significanti chiave si rispondono e s'incatenano, formano dei reticoli sotto la “superficie” del testo, voglio dire: del testo manifesto, dato alla semplice lettura. È il sottotesto, che costituisce una delle facce della ritmica e della significatività dell'opera.⁶⁹

In tal senso, il caso più eclatante è forse quel «m'inarco»/«m'inarcherò» reso in portoghese con «deito-me»/«deitar-me-ei» nei quali, però, viene meno l'idea di curvatura dell'originale.⁷⁰ Questa immagine non è per nulla un elemento aleatorio,⁷¹ prima di tutto perché «m'inarco» fa da contrappunto al ventre incavato, che tra l'altro in portoghese viene reso con *côncavo*, non rendendo appieno l'idea di un ventre scavato dalla magrezza (*cavado*, sarebbe a nostro avviso preferibile). L'immagine della curva dell'arco è inoltre fondamentale perché contrapposta alla linearità mortuaria degli ultimi versi, «stesa supina sotto troppa terra». In secondo luogo, dobbiamo tener conto del legame “soggiacente”, extratestuale, con *Canto selvaggio*, altra poesia del trittico, dove Pozzi scrive: «Ho adorato la forza irta e selvaggia / che fa le mie ginocchia avido al balzo; / la forza ignota e vergine, che tende / me come un arco nella corsa certa» (*Parole*, p. 98). Si sarebbe dunque forse potuto optare per *arqueio-me*, espressione più aderente all'originale, che si può peraltro rintracciare, in una immagine simile, nel sonetto *Princesa Louca* del poeta portoghese Alfredo Pedro Guisado, apparso sul primo numero della storica rivista d'avanguardia modernista «Orpheu» (1915):

Vejo passar na curva da alameda
 Uma princesa há muitos anos louca,
 [...]
 Arqueio-me a sonhar sôbre marfim.
 Sou arco com que brinca no jardim
 [...].⁷²

⁶⁸ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., pp. 51-52.

⁶⁹ *Ivi*, p. 51.

⁷⁰ È da notare che il verbo *deitar*, pur avendo un ampio spettro semantico, si traduce comunemente in italiano con verbi come 'stendere', 'sdraiare', 'gettare'. Il *Dicionário etimológico da língua portuguesa* riporta la derivazione dal latino *dējectāre*, frequentativo di *dejicio* (cfr. J.P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, vol. 2, Lisboa, Livros horizonte, 1989).

⁷¹ Cfr. A. Berman, *Traduzione e critica produttiva* cit., pp. 55-56.

⁷² A.P. Guisado, *Princesa Louca*, in «Orpheu», 1, 1915, https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/orpheu_n_1_web.pdf (ultimo accesso: 31/1/2024).

Infine, al verso diciassette, traducendo «se qualcuno mi prenderà» con «se alguém me quiser», sembra cadere la connotazione erotica di questa «attesa dubitosa»,⁷³ per citare Milanini.

Come è stato osservato a più riprese, la poesia di Antonia Pozzi si muove dai primi testi, «giocati [quasi] esclusivamente sulla figura classica della similitudine»,⁷⁴ verso una progressiva abolizione della «sintassi del “come”»,⁷⁵ dunque in direzione di una poesia più metaforica, compatta, che abbandona influenze crepuscolari e modi sentimentali per avvicinarsi a una visione, per certi versi, più ermetica.⁷⁶ In questo senso è interessante vedere alcuni risultati a livello di traduzione. Come accennavamo poc'anzi, la traduttrice opera frequentemente nel segno di una razionalizzazione, tendenza che «pesa sulle strutture sintattiche», sulla punteggiatura e «ri-compone frasi e sequenze di frasi in modo da arrangiarle secondo una certa idea dell'ordine di un discorso».⁷⁷ Consideriamo, ad esempio, *Morte di una stagione* (Pasturo, 20 settembre 1937), poesia che dà il titolo alle due edizioni Averno, *Morte de uma estação*:

Piove tutta la notte
sulle memorie dell'estate.

A buio uscimmo
entro un tuonare lugubre di pietre,
fermi sull'argine reggemmo lanterne
a esplorare il pericolo dei ponti.

All'alba pallidi vedemmo le rondini
sui fili fradice immote
spiare cenni arcani di partenza –

e le specchiavano sulla terra
le fontane dai volti disfatti. (*Parole*, p. 430)

⁷³ C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 117.

⁷⁴ *Ivi*, p. 120.

⁷⁵ *Ivi*, p. 123.

⁷⁶ A questo proposito si veda anche ciò che osserva Carle: «Her gracefulness masked the deliberate control behind the texts. Antonia Pozzi's poems move from simile, comparison, and analogy in the early stages (1929-32), towards metaphor, greater compactness and more concise intensity in the later pieces (1933-1938). It has been noted that Pozzi succeeds in casting off early Crepuscular influences and sentimental modes in order to assert a more focused and perhaps more hermetic vision through chosen objects – frequently flowers or mountains, in the 'Linea Lombarda' manner. Pozzi evolves towards a 'poesia in re' that is, a poetry whose words correspond to selected objects that reflect internal moods and schisms» (B. Carle, *Flow-er Lexicon, Metaphor and Imagery in Antonia Pozzi's «Parole»* cit., p. 79).

⁷⁷ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 44.

Choveu toda a noite
sobre as memórias do verão.

Ao anoitecer saímos
no meio de um ribombar lúgubre de pedras
imóveis na margem segurando lanternas
para explorar o perigo das pontes.

Ao amanhecer vimos as pálidas andorinhas
ensopadas e pousadas sobre os fios
espreitando os sinais misteriosos da partida –

e reflectiam-nas na terra
as fontes *de rosto desfeito*. (MdE12, p. 109)

Choveu toda a noite
sobre as memórias do verão.

Ao anoitecer saímos
no meio de um ribombar lúgubre de pedras
e, parados na margem, levantámos as lanternas
para explorar o perigo das pontes.

Ao amanhecer vimos as pálidas andorinhas
ensopadas e pousadas sobre os fios
à espreita de indícios secretos de partida –

e reflectiam-nas na terra
as fontes *com os rostos desfeitos*. (MdE19, p. 167)

Al verso 5 («fermi sull'argine reggemmo lanterne» > «e, parados na margem, seguramos as lanternas») viene introdotto un inciso accompagnato da congiunzione, creando un andamento quasi narrativo, e, per giunta, viene inserito l'articolo determinativo *as*. La razionalizzazione si ripresenta nella penultima terzina, al verso 7, dove forse un eccesso nella ricerca della chiarezza espressiva induce la traduttrice in un clamoroso equivoco e l'aggettivo *pálido* scivola dal soggetto (*nós*) all'oggetto (*andorinhas*): «Ao amanhecer vimos as pálidas andorinhas» anziché, «Ao amanhecer pálidos vimos as andorinhas». Un altro esempio significativo è il seguente componimento, sprovvisto di titolo e data:

Abbandonati in braccio al buio
 monti
 m'insegnate l'attesa:
 all'alba – chiese
 diverranno i miei boschi.
 Arderò – cero sui fiori d'autunno
 tramortita nel sole. (*Parole*, p. 443)

Abandonados nos braços da escuridão
os montes
ensinaram-me a espera
 ao amanhecer – as igrejas
 tornar-se-ão os meus bosques.
 Arderei – vela sobre flores do outono,
 desmaiada no sol. (*MdE12*, p. 113)

Ensinai-me a espera,
montes
abandonados nos braços da escuridão:
 ao amanhecer – as igrejas
 tornar-se-ão os meus bosques.
 Arderei – vela sobre as flores do outono,
 desmaiada no sol. (*MdE19*, p. 169)

La poesia chiude entrambe le edizioni portoghesi e viene sensibilmente modificata nella versione del 2019, almeno per ciò che riguarda i primi versi: si ripristina, giustamente, il vocativo al secondo verso (*montes* privato dell'articolo determinativo) e si riporta il tempo verbale dal pretérito-mais-que-perfeito ([eles] *ensinaram*) all'imperativo ([vós] *ensinai*), tuttavia la traduttrice opera al contempo, incomprensibilmente, una inversione del primo e del terzo verso. Si dà il caso che proprio alla fine del verso 3 si trovi la parola «attesa», concetto fondamentale nella poesia di Antonia Pozzi, sovente associato proprio alle montagne, come dimostra anche la lirica *Le montagne* (9 settembre 1937):

Occupano come immense donne
 la sera:
 sul petto raccolte le mani di pietra
 fissan sbocchi di strade, tacendo
 l'infinita speranza di un ritorno.

Mute in grembo maturano figli
all'assente. [...]

Madri. E s'erigon nella fronte, scostano
dai vasti occhi i rami delle stelle:
se all'orlo estremo dell'attesa
nasca un'aurora

e al brullo ventre fiorisca rosai. (*Parole*, p. 427)

Tornando alla poesia in esame, osserviamo che, nell'originale, la struttura stessa dei primi tre versi pone il lettore in una condizione di attesa: dobbiamo infatti arrivare in fondo perché l'immagine si sveli. Al contrario, nella traduzione, con il ribaltamento dei versi 1 e 3 viene meno anche l'aspettativa, la "sospensione" del lettore, che non accompagna più il dilatarsi della prospettiva. Avvalendoci di una metafora cinematografica potremmo dire che si inverte il piano sequenza, cambiamento non innocuo considerando la chiara essenza visiva della poesia pozziana, rafforzata, come già accennato, dal connubio di poesia e fotografia.⁷⁸ Infine, in entrambe le versioni, permane un errore decisamente importante ai versi 4 e 5: «chiese / diverranno i miei boschi» > «as igrejas / tornar-se-ão os meus bosques»; l'equivoco deriva, ancora una volta, dalla volontà di sovvertire la costruzione anaforica cui si aggiunge l'uso ingiustificato dell'articolo determinativo (i boschi diverranno chiese e non il contrario). Frain-tendimento non di poco conto se consideriamo *in primis* la «forte laicità della famiglia Pozzi»⁷⁹ e la cornice di «sacralità, naturalmente laica»⁸⁰ entro cui Antonia concepisce la sua poesia, nella quale «il senso del divino nasce spontaneamente»⁸¹ di fronte alla meraviglia della natura. Infine, si può evidenziare come traducendo «tramortita» con *desmaiada* si elimini il rinvio alla morte; anche in questo caso non si tratta di uno scostamento del tutto pacifico dalla lettera, soprattutto considerando che l'ascensione

⁷⁸ Cfr. B. Carle, *Flower Lexicon, Metaphor and Imagery in Antonia Pozzi's «Parole»* cit., p. 85.

⁷⁹ M.M. Vecchio, *Tre imperdonabili* cit., p. 61.

⁸⁰ *Ivi*, p. 83.

⁸¹ T. Altea, *Antonia Pozzi: se Dio non è lontano*, in «Materiali di estetica», 5.2, 2018, *Le parole di Dio*, p. 36. Rimandiamo inoltre ad alcune osservazioni di Milanini, il quale fa riferimento a una «Weltanschauung che esclude ogni divaricazione tra *Natura naturans* e *Natura naturata*», quadro entro cui «vanno valutate anche alcune poesie-preghiera che potrebbero far pensare a spunti di religiosità cristiana ma che non a caso finiscono col risolversi sempre nella denuncia del silenzio di ogni ipotetica entità trascendente». Nello stesso contributo, Milanini afferma inoltre che «la religiosità di Antonia Pozzi è profonda e sincera, se per religiosità s'intende il senso dei propri limiti e il rispetto verso tutto ciò che ci circonda. Il punto è che alle movenze metamorfiche delle sue poesie corrisponde una religiosità panteistica» (C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi*, cit., p. 126).

alpinistica, oltre ad assumere «i connotati di un'ascesi spirituale»,⁸² suggerisce sovente il desiderio estremo di avvicinarsi alla «eterna luce»,⁸³ a un «divino sentito come energia panica»⁸⁴ e di fondersi per sempre. Possono risultare chiarificatori i seguenti versi, tratti dalla poesia *Alpe* (Pasturo, 28 agosto 1929):

Sì, bello morire,
 quando la nostra giovinezza arranca
 su per la roccia, a conquistare l'alto.
 Bello cadere, quando nervi e carne,
 pazzi di forza, voglion farsi anima;
 [...] allora bello
 sopra un masso schiantarsi e luminosa,
 certa vita la morte, se non mente
 chi dice che qui Dio non è lontano. (*Parole*, p. 111)

L'ascesa in vetta, e più in generale la montagna, diviene dunque per Pozzi «luogo dello spirito, oasi di meditazione e di riflessione interiore sul senso della vita, sul senso della morte, specchio del proprio soffrire e, più ancora, del proprio morire, come approdo alla pace e alla luce».⁸⁵ Alla luce di queste considerazioni, ribadiamo l'importanza di mantenere in traduzione la «fedeltà alla lettera»⁸⁶ – intesa, con Berman, come «attenzione portata al gioco dei significanti»⁸⁷ – che nel citato caso di «tramortita» > *desmaiada* potrebbe essere salvaguardabile con il ricorso al termine *amortçada*.

Passiamo ora brevemente a un altro caso che mostra in maniera significativa sia la tendenza alla razionalizzazione sia il suo corollario, la chiarificazione, che «investe il livello di “chiarezza” sensibile delle parole».⁸⁸ Il componimento è *Sera d'aprile* (Milano, 1° aprile 1931), giocato sul *topos* “leopardiano” del piacere *indefinito* che, citando il poeta, ci desta «la luce

⁸² C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi* cit., p. 118. Milanini cita significativamente i versi conclusivi della poesia *Salita* (Misurina, 11 gennaio 1936), riferita, come altre, alle lezioni di sci e di roccia che Pozzi stava prendendo, in quel periodo, da Emilio Comici, grande guida alpina: «Andiamo verso il Sorapis: / così soli / verso l'aperto / altare di cristallo» (*Parole*, p. 398).

⁸³ T. Altea, *Antonia Pozzi: se Dio non è lontano* cit. p. 37.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ O. Dino, *Il motivo ascensionale in alcune liriche di Antonia Pozzi*, in *...e di cantare non può più finire...* cit., p. 52.

⁸⁶ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 14.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, p. 45.

del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce». ⁸⁹

Batte la luna soavemente
di là dai vetri
sul mio vaso di primule:
senza vederla la penso
come una grande primula anch'essa,
stupita,
sola,
nel prato azzurro del cielo. (*Parole*, p. 153)

Bate a lua suavemente
do outro lado da janela
no meu vaso de primulas:
não a vejo, mas imagino-a
como uma grande primula também,
surpreendida,
sozinha,
no prado azul do céu. (*MdE19*, p. 51)

Nella traduzione della poesia soprariportata, *Noite de abril*, possiamo notare in particolare due “deformazioni”: al secondo verso, l’esplicitazione *janela* (finestra) per «vetri» (*vidros*), in un verso che risulta sensibilmente allungato a causa di «do outro lado» (quando si sarebbe potuto optare per «de lá de»); al verso 4, «senza vederla la penso» > «não a vejo, mas imagino-a», si introduce in maniera piuttosto discutibile una avversativa. In generale, questa traduzione, oltre a banalizzare il componimento a livello di immagine e di forma del discorso, mira a rendere “chiaro” ciò che nell’originale è – e vuole essere – incerto o celato. ⁹⁰

Infine, citiamo altri due esempi a livello lessicale, che hanno ancora a che vedere con il grado di chiarezza e con l’iconicità della parola. Il primo si trova nella poesia *Lieve offerta* (5 dicembre 1934) dove l’aggettivo

⁸⁹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, §1744. Nello stesso passaggio, leggiamo inoltre: «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; [...] il riflesso che produce p.e. un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, *udito* ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec» (*ivi*).

⁹⁰ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 46.

«erboso» viene parafrasato in «coberto de erva»; tuttavia, si potrebbe fare ricorso a termini quali *ervoso*, *herboso* o *relvoso*, che permetterebbero di conservare sonorità e ridurre il numero di sillabe:

Vorrei condurti con le mie parole
per un deserto viale, segnato
d'esili ombre –
fino a una valle d'erboso silenzio,
al lago –
ove tinnisce per un fiato d'aria
il canneto
e le libellule si trastullano
con l'acqua non profonda [...] (*Parole*, p. 332)

Queria guiar-te com as minhas palavras
por uma alameda deserta, semeada
de ténues sombras –
até a um vale de silêncio coberto de erva,
até ao lago –
onde vibra a cada sopro de ar
o canavial
e as libélulas brincam
em águas pouco profundas [...] (*MdE19*, p. 125)

Il secondo esempio lo si può vedere in *Notturmo* (18 dicembre 1935), particolarmente interessante perché rappresenta un raro caso di apertura alla storia contemporanea nella poesia pozziana, dal momento che rimanda alla guerra d'Etiopia.⁹¹ Qui, così come in *Le donne*, scritta pochi mesi prima, non resta più alcuna traccia della retorica fascista e patriottica, che, come osserva Bernabò, «doveva dominare in casa Pozzi e alla quale, in versi più giovanili, Antonia aveva ceduto con alcune cadute di tono».⁹² A imporsi sono invece le immagini dei morti:

Lene splendore
di stelle
in vetta alle bandiere:

il vento
piega l'erba sulla fronte dei morti.

⁹¹ Cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue* cit., p. 248.

⁹² *Ibidem*.

Da sùbite fronde si leva
l'uccello nerazzurro:

e cade
il remeggio del volo
grevemente
sul notturno monotono cuore. (*Parole*, p. 393)

Suave esplendor
de estrelas
acima das bandeiras:

o vento
inclina as ervas sobre a testa dos mortos.

E da folhagem súbita esvoaça
o pássaro azul e negro:

afunda-se
o bater das suas asas
pesadamente
no nocturno, monótono coração. (*MdE19*, p. 151)

L'aggettivo «lene», che esiste anche in portoghese con la stessa accezione, è reso con *suave*, semplificando eccessivamente e annullando l'allitterazione del distico iniziale. Risultato analogo si ha con «remeggio», termine denso di significato che viene appiattito in un più ordinario “battere d’ali” («bater das suas asas»), forse evitabile conservando l’etimo *remigare*:⁹³ poiché il verbo portoghese *remar* ha tra i suoi significati anche quello di *voar* (volare),⁹⁴ si potrebbe ricorrere, per esempio, a una locuzione come *remar das asas*, senz’altro poco diffusa, ma comunque attestata.⁹⁵ Nell’ultimo verso, si evidenzia un utilizzo improprio della punteggiatura, che concorre alla «distruzione dei ritmi».⁹⁶ Per concludere, desi-

⁹³ Vd. voce *remigare*, in *Dizionario etimologico online*, <https://www.etimo.it/?term=remigare&find=Cerca> (ultimo accesso: 31/1/2024).

⁹⁴ Vd. voce *remar*, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2023, <https://dicionario.priberam.org/remar> (ultimo accesso: 31/1/2024).

⁹⁵ In una proposta di traduzione del *Commento* di Mauro Servio Onorato al VI libro dell’*Eneide* abbiamo rintracciato l’uso di *o remar das asas* come traduce di *remigium alarum* (cfr. P. de Oliveira Campanholo, *Os comentários de Sêrvio Honorato ao «Canto VI» da Eneida*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2008, p. 60).

⁹⁶ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., pp. 50-51.

deriamo mostrare un ultimo caso, tratto dalla poesia *Novembre* (Milano, 29 ottobre 1930):

E poi – se accadrà ch'io me ne vada –
 resterà qualcosa
 di me
 nel mio mondo –
 resterà un'esile scia di silenzio
 in mezzo alle voci –
 un tenue fiato di bianco
 in cuore all'azzurro –
 [...]
 Qualcuno cercherà i crisantemi
 per me
 nel mondo
 quando accadrà che senza ritorno
 io me ne debba andare. (*Parole*, p. 134)

E depois – *quando eu partir*
 restará alguma coisa
 de mim
 no meu mundo –
 restará um fino rasto de silêncio
 no meio das vozes –
 um ténue sopro de branco
no coração do azul –
 [...]
 Alguém irá procurar crisântemos
 para mim
 no mundo
 quando sem regresso
 eu tiver de partir. (*MdE12*, pp. 43-45)

E depois – *se eu partir*
 restará alguma coisa
 de mim
 no meu mundo –
 restará um fino rasto de silêncio
 no meio das vozes –
 um ténue sopro de branco
no coração azul –
 [...]

Alguém irá procurar crisântemos
para mim
no mundo
quando sem regresso
eu tiver de partir. (*MdE19*, p. 45)

Il verso iniziale «E poi – se accadrà ch’io me ne vada» viene ripreso a specchio alla fine «quando accadrà che senza ritorno / io me ne debba andare». Evidentemente, si allude alla morte attraverso una perifrasi e la morte stessa è presentata in apertura come un avvenimento ipotetico. Nella versione del 2019 viene ripristinata la subordinata ipotetica (erroneamente resa nell’edizione precedente con *quando*). Tuttavia, nella traduzione, viene cancellato il peso di quel «se accadrà», importante poiché ha lo scopo di frenare la prospettiva della morte, sentita come inevitabile e presumibilmente vicina,⁹⁷ ma allo stesso tempo allontanata.

IV.

Le parole, «asciutte e dure come sassi o vestite di veli bianchi strappati»,⁹⁸ come Pozzi stessa le definisce, sono, per riprendere Alessandra Cenni, «semplici nomi di cose, ma nitide e assottigliate d’ogni onere, se non quello della propria ombra»,⁹⁹ che «ci rammentano come ogni parola debba lottare per conservare quel “sapore massimo” dato dal conubio di estrema leggerezza e forte radicamento».¹⁰⁰ Pur riconoscendo l’indubbia importanza dell’operazione editoriale promossa da Averno, che ha contribuito a riscattare dall’ombra le *Parole* di Antonia Pozzi divulgandole in Portogallo, si è cercato, attraverso gli esempi mostrati nel presente contributo, di illustrare un *modus operandi* che non sempre si sforza sufficientemente di rispettare quella «esattezza»¹⁰¹ che fa della poesia «la grande nemica del caso».¹⁰² Sulla base del presupposto che la poesia è «ricerca di un’espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile»,¹⁰³ pos-

⁹⁷ *Ivi*, p. 62.

⁹⁸ A. Cenni, *Prefazione*, in A. Pozzi, *Parole*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Garzanti, 2004, p. VII.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1995, edizione digitale.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Calvino, nelle *Lezioni americane*, nel capitolo dedicato alla rapidità, avvicina esplicitamente lo scrivere prosa allo scrivere poesia: «Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d’un’espressione necessaria, uni-

siamo qui concludere che l'ossessione di riportare il testo a una condizione di linearità, la tendenza a chiarire ciò che nell'originale è implicito, a rendere ordinato ciò che è disordinato, a invertire il rapporto dell'astratto col concreto¹⁰⁴ e, più in generale, una scarsa attenzione al «giusto uso del linguaggio»,¹⁰⁵ determina nelle traduzioni citate l'affievolirsi di quel collegamento – reso possibile dalla parola – della «traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta». ¹⁰⁶ Della parola – «fragile ponte di fortuna sul vuoto»¹⁰⁷ – vengono talvolta cancellate le sonorità o il rimando alla lettera, altre volte il testo viene forzato o, viceversa, termini densi di significato vengono impoveriti; il risultato, in molti casi, è quello di creare potenziali equivoci nella ricezione e, nel complesso, si avverte la sensazione che alla poesia pozziana sia stato impresso un cambiamento di segno e di statuto, oltre che di forma e di senso.¹⁰⁸

ca, densa, concisa, memorabile» (I. Calvino, *Lezioni americane* cit.). Ci rifacciamo dunque, in conclusione, alle parole di Calvino, allacciando le osservazioni su alcuni dei «valori o qualità o specificità della letteratura» (*ibidem*), che gli stavano particolarmente a cuore, all'analitica della traduzione di Berman: i due autori propongono riflessioni che, seppur con motivazioni ed esiti differenti, mettono al centro, tra le altre cose, la ricerca dell'esattezza, del giusto uso del linguaggio – in prosa come in poesia – e forniscono, a nostro avviso, uno spunto illuminante per una pratica di traduzione che non rifiuti di «fare della lingua traducevole "l'albergo nella lontananza"» (A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 14).

¹⁰⁴ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., pp. 44-45.

¹⁰⁵ I. Calvino, *Lezioni americane* cit.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* cit., p. 45.



scrittura/lettura/ascolto

La senilità e la cura: *Da mani mortali* (2012) di Biancamaria Frabotta

SABRINA STROPPA

Università per Stranieri di Perugia
sabrina.stroppa@unistrapp.it

Abstract. The essay offers a reading of Biancamaria Frabotta's book of senility, *Da mani mortali* (2012), in which the author has to come to terms with the time that remains, while shrinks the «physical and mental space» of what Frabotta herself called *viandanza*. The loneliness of old age is accompanied by the 'phantasmata' of the poets, who, although they know that mortal life is destined not to be reborn, adhere to the work of hands: whether poems or flowers, mortal hands shape what remains and resists. Caring for what is there, in the present, or what is destined to remain, in the long future devoid of the self, is therefore the only possible perspective, the only form of survival. The essay also follows the constitution of the final collection, starting with the various *plaquettes* of which it is composed: Frabotta sews, modifies and adapts the pre-existing poems, to give them the form of a book. The final arrangement brings out a secret mournful undercurrent, which finds Homeric accents in addressing the theme of death, and the disappearance of close friends.

Keywords: Biancamaria Frabotta, contemporary Italian poetry, old age, care, Augustine of Hippo.

Riassunto. Il saggio offre una lettura del libro della senilità di Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali* (2012), nel quale l'io deve fare i conti con il tempo che resta (sulla scorta del Petrarca del *Secretum*), mentre si restringe «lo spazio fisico e mentale» di quella che Frabotta stessa aveva denominato *viandanza*. La nuova solitudine della vecchiaia è accompagnata dai 'fantasmi' dei poeti, che pur sapendo che la vita dei mortali è destinata a non rinascere, aderiscono all'opera delle mani: che siano le poesie o i fiori – l'educazione dei biancospini –, le mani mortali danno forma a ciò che resta e resiste. La cura di ciò che c'è, nel presente, o che è destinato a rimanere, nel lungo futuro privo dell'io, è dunque l'unica prospettiva possibile, l'unica

forma di sopravvivenza. Il saggio segue minuziosamente anche la costituzione della raccolta definitiva, a partire dalle varie *plaquettes* di cui è composta: come le è usuale, Frabotta cuce, modifica e adatta le poesie preesistenti, per dare loro la forma di libro. La sistemazione ultima ne fa emergere una segreta corrente luttuosa, che ritrova accenti omerici nell'affrontare il tema della morte, e della scomparsa degli amici più cari.

Parole chiave: Biancamaria Frabotta, poesia italiana contemporanea, senilità, cura, Agostino d'Ipbona.

Da mani mortali il tempo viene raccolto, e diventa eterno. *Da mani mortali* di Biancamaria Frabotta è libro della senilità e della cura, esemplificata nel gesto delle mani che come e più dell'occhio si pretendono verso il mondo, modificandolo e raddrizzandolo, *educandolo*: come avviene nell'opera gentile di legatura dei liberi e vitali rami dei biancospini. Tutto ciò che è prodotto da mani mortali è mortale, ma solo «il mondo come insieme degli artefatti umani e, in esso, dello spazio politico», secondo l'insegnamento di Hannah Arendt, può proteggere l'effimera vita umana «dalla mancanza di senso».¹ Frabotta cita un lacerto problematico di *Vita attiva* come movente profondo degli *Eterni lavori*:

Il problema della natura umana – *quaestio mihi factus sum*: io stesso sono divenuto domanda (Agostino) – pare insolubile sia nel suo senso psicologico individuale sia nel suo senso filosofico generale. È molto improbabile che noi che possiamo conoscere, determinare e definire l'essenza naturale di tutte le cose che ci circondano, di tutto ciò che non siamo, possiamo mai essere in grado di fare lo stesso per noi: sarebbe come scavalcare la nostra ombra.²

La natura conoscibile assume dunque una funzione vicaria per la conoscibilità dell'io, in assenza di una prospettiva religiosa («tutti i tentativi di definire la natura umana quasi invariabilmente finiscono con l'introduzione di una divinità», sottolineava la Arendt poche righe dopo);³ ma è una conoscibilità che passa soprattutto attraverso l'opera e l'amore delle *mani mortali*. I ragionamenti della Arendt sul «lavoro del nostro corpo

¹ A. Dal Lago, *Introduzione*, in H. Arendt, *Vita attiva. La condizione umana* [1958], trad. it. di S. Finzi, Milano, Bompiani, 1991, p. XXVI.

² B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio*, in Ead., *Tutte le poesie 1971-2017*, postf. di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2018 (*Ultime dalla terra di nessuno*), p. 399. E cfr. H. Arendt, *Vita attiva* cit., pp. 9-10 (cap. I.1: «La «vita attiva» e la condizione umana»).

³ H. Arendt, *Vita attiva* cit., p. 10.

e l'opera delle nostre mani" andranno integrati con i suoi stessi versi del maggio 1955: «La dolcezza è / all'interno delle nostre mani, / quando la superficie si / accomoda alla forma estranea». ⁴

Il libro si costruisce secondo una direttrice cronologica, per giunte progressive, costruite in molti anni, in uno spazio di «penultimità» confinante con la senilità:

Gli eterni lavori prendono forma nel momento in cui il mondo usci dal mio tempo. Ovvero da quello che avevo ancora a disposizione. Da allora si restrinse lo spazio fisico e mentale della viandanza come tragitto verso le origini e l'altrove. ⁵

Le prime due sezioni ripropongono, con varianti, correzioni e dislocamenti, le due *plaquettes* omonime, *Gli eterni lavori* e *I nuovi climi*, pubblicate nel 2005 e nel 2007. ⁶ Alcune poesie sono state riscritte radicalmente (come «*Se ti spazzo via dalla grande stanza*»), altre in parte (gli ultimi cinque versi di «*Vorrei il tuo fiato acuto*»), quasi tutte hanno subito minuti e diffusi rassetti. ⁷ La terza sezione, inedita (*Da mani mortali*), compone il

⁴ H. Arendt, *Quaderni e diari, 1950-1973*, ed. ted. a cura di U. Ludz e I. Nordmann, ed. it. a cura di Ch. Marazia, Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 447 (Quaderno XXI, § 39).

⁵ B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 398. L'ingresso «nella zona della penultimità, della vecchiaia», è sottolineato da Carmelo Princiotta nel commento a un trittico di poesie che annunciava l'ultimo libro di Biancamaria Frabotta, *La materia prima*, pubblicato per la prima volta in *Tutte le poesie* (cfr. C. Princiotta, *La poesia testimoniale di Frabotta*, in «Cuadernos de Filología italiana», XXIV, 2017, pp. 249-256: p. 251). Ma secondo la protensione di sé nel tempo – nei tre tempi ben scanditi, *Ieri, Oggi, Domani* – si costruiva già l'*Autoritratto in terza persona* della *Viandanza* (Milano, Mondadori, 1995, p. 77). Sull'«idea di «fine» che si accompagna a questa nuova stagione poetica» rimando alle belle pagine di Marco Corsi (*Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, con uno scritto di M.C. Papini, Bologna, Archetipolibri, 2010, parte quinta, *Del tempo e del presente*, pp. 135 ss.; la cit. a p. 137); una breve considerazione sul passaggio tra *Da mani mortali* e *La materia prima*, aggiunta come inedito nel 2018 a *Tutte le poesie*, in S. Bottero, «*Sola nel letto di me stessa*». *Ontologia e poetica di Biancamaria Frabotta ne «La materia prima*», in «Polisemie», III, 2022, pp. 117-134: p. 122 (sulla scorta di R. Deidier, *Postfazione*, in B. Frabotta, *Tutte le poesie* cit., p. 430).

⁶ Cfr. B. Frabotta, *Gli eterni lavori*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2005; Ead., *I nuovi climi*, pref. di M. Cucchi, Brunello, Stampa, 2007; poi Ead., *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012, d'ora in avanti *Dmm* (citerò tutte le poesie da questa edizione, esplicitando sempre la sezione a cui appartengono); e infine Ead., *Tutte le poesie* cit., in cui alle tre sezioni del 2012 – numerate, ora, in romani – viene aggiunta una quarta, *Per Emily Dickinson (2010-2015)*. Rimando a C. Princiotta, *Nota bibliografica*, in B. Frabotta, *Tutte le poesie* cit., pp. 403-419, ma anche all'introduzione della stessa Frabotta alle *Note ai testi*, *ivi*, pp. 369-370, in cui si precisa che l'ultimo libro non è la semplice somma dei precedenti («non si tratta solo di una raccolta di raccolte»), giustificando così le ulteriori varianti, dislocazioni e aggiunte.

⁷ La capillare revisione, che si configura come una minuta riscrittura dei testi, coinvolge la punteggiatura (le virgole aggiunte nella prima poesia, «*Sono come le pulci, i poeti*», p. 9); il lessico, che spesso vira verso forme più specifiche o materiche («la pietra e l'agio delle erbe», dall'originale «una vita d'agiatezza» [*Oltre la soglia del letargo*], p. 13); «di luttuose carezze»,

libro e gli dà il titolo proponendo movenze nuove (il poemetto *Il gesto più gentile dell'amicizia*), ma anche connessioni a distanza. La poesia di chiusura (“*Dopo, un poeta*”) riprende il tema – e anche la forma del corsivo, di “soglia” – di quella d’apertura (“*Sono come le pulci, i poeti*”), racchiudendo il libro intero nell’arco della *poiesis*, del “fare” poesia, con il rintocco finale dell’*hora mortis*.

Frabotta non è nuova al ripensamento e alla riorganizzazione delle proprie raccolte poetiche: l’appassionato materialismo che la contraddistingue fin dagli esordi, coniugato a un saldo radicamento nel tempo, la portano alla continua rilettura delle poesie già composte, che sottopone a capillari revisioni (anche a prezzo di sensibili rinunce),⁸ con una maieutica tesa a svelare il senso più autentico di ciò che c’è. Carmelo Princiotta ha raccontato l’intenso lavoro cui le poesie del *Rumore bianco* sono state sottoposte nel passaggio dall’uscita in rivista a singole *plaquettes* al libro, fino alla raccolta di *Tutte le poesie*.⁹ Un riassetto analogo subiscono le poesie che confluiscono in *Da mani mortali*, sebbene “in minore”: meno ribollente, rispetto agli anni Settanta, è il periodo storico; meno pronunciata è la distanza cronologica rispetto alla riunione dell’opera complessiva.

Si guardino, ad esempio, le varianti strutturali della sezione *Gli eterni lavori*, rispetto alla sua prima uscita come *plaquette* nel 2005, per San Marco dei Giustiniani. La poesia “*Sono come i fantasmi*”, che originariamente chiudeva il libretto, dopo la sezione *All’improvviso* dedicata al marito, viene ora più opportunamente dislocata, e isolata, tra le *Poesie per*

da «delle erbe in lutto» [“*Se avessi a portata di mano...*”, p. 17]); i referenti, spesso cancellati o leniti («quella con cui giochi, è sabbia, non terra», espunto dopo il v. 6 di “*Dove più umida si combina al brecciolino*”, a sua volta incipit riscritto sul precedente “*Quella che più umida...*” [p. 15]: nella stessa poesia scompare il nome del «giovane guardiano» Adriano). Nella migrazione dei testi dalla *plaquette* al libro mondadoriano del 2012 si aggiunge un’ultima breve sezione, *Come un inizio di qualcosa*, tre poesie che controbilanciano le tre poesie per il marito della sezione *All’improvviso*, che nella versione originaria chiudeva il libro.

⁸ È il caso, ad esempio, del verso che concludeva “*Dalla valletta degli ulivi...*”, la cui dizione memorabile e “filosofica” era, pure, stata sottolineata da Giorgio Patrizi nella sua introduzione all’edizione 2005 de *Gli eterni lavori*. Dopo aver collocato le descrizioni di Frabotta nel solco della «rivoluzione del linguaggio poetico pascoliano», Patrizi ne descriveva la parola come tesa «Alla ricerca di una realtà, la cui fisionomia tuttavia non si fissa definitivamente nella parola che definisce: “solo al tatto la riconosco quella pace truccata / che fra poco si tramuta in qualche cosa d’altro”» (G. Patrizi, *Su «Gli eterni lavori»*, in B. Frabotta, *Gli eterni lavori* [2005] cit., p. 9). L’ultimo verso, forse debitore della chiusa del *ramarro* montaliano, si spegne e si emblemizza, nella versione accolta in *Da mani mortali*, in «che al mattino scuote la coperta dei sogni» (p. 23).

⁹ Cfr. C. Princiotta, «*Il rumore bianco*» di Biancamaria Frabotta (1982), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, III, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa, 2019, pp. 91-113 (e soprattutto pp. 95-96, sul *Rumore bianco* come «canzoniere dinamico», a impianto non cronologico).

Giovanna – a sua volta edite come libro d’arte nel dicembre del 2004, per ricordare l’amica Giovanna Sicari a un anno dalla sua scomparsa – e quella successiva (*I passi senza importanza*), andando a rappresentare una delle riflessioni sui poeti che ritmano la scansione delle sezioni («Sono come i fantasmi / i poeti che ritornano / fra chi meno li aspetta. / Come loro / in eterno costretti / a pendolare / sulla stessa tratta»),¹⁰ e tracciando una linea di congiunzione tra i “ritorni” fantasmatici dell’amica e la prima poesia della sezione successiva, “Domani vengono a trovarci i poeti”, sostenendo e rafforzando così «una dimensione della poesia come teatro dell’esperienza, degli affetti, come storia di esistenza».¹¹ «E sono accompagnata», scrive Frabotta, «in una nuova solitudine, dai fantasmi dei poeti e dai loro passi senza importanza».¹² Cambia il titolo della sezione *Foto di gruppo*, che diventa appunto *I passi senza importanza* e perde l’esergo dedicato alla madre (“Scambiando il giorno”). L’amaro titolo della sezione diventa una riflessione che dinamizza e proietta in una dimensione autobiografica ciò che il titolo originario fissava nello scatto di un’istantanea, una «foto di gruppo»: una nostalgica riassunzione dei volti e dei nomi dei compagni di vita che riecheggia quella “compagnia picciola” a cui si volge lo sguardo dei poeti fin dalla poesia delle Origini. Scompare dunque, nel lenimento referenziale autobiografico, la *Nota* che alla fine della *plaque* esplicitava i nomi dei poeti lì ritratti (Antonella Anedda, Laura Barile, Elio Pecora, Marco Caporali, Valentino Zeichen, Maurizio Cucchi), sostituita dal ringraziamento per quanti, implicitamente o esplicitamente, sono stati «ispiratori di alcune poesie di questo libro» (e si aggiungono alcuni altri nomi, come Giovanna Sicari e Milo De Angelis, o Giorgio Caproni).¹³

La riconduzione dell’istantanea al percorso biografico viene condotta sulla falsariga dell’esergo petrarchesco – e dunque del “passo” compiuto, come ripensamento della vita vissuta. In origine riferito alla sola prima sezione, nella pubblicazione come *plaque* («Quo pede claudices agnosco / F.P. *Secretum*, III, 204»),¹⁴ finisce in realtà per coinvolgerle tutte. «Chiedo aiuto a Petrarca e Agostino», scriverà poi Frabotta, «che nel *Secretum* rimprovera il poeta di indulgere alla zoppia, male morale che ha a che vedere

¹⁰ «Sono come i fantasmi», in *Da mani mortali* [2012] cit., p. 43, corsivo nell’originale.

¹¹ G. Patrizi, *Su “Gli eterni lavori”* cit., p. 11.

¹² B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 399.

¹³ B. Frabotta, rispettivamente *Gli eterni lavori* [2005] cit., p. 71; e *Da mani mortali* [2012] cit., pp. 157-518 (la nota al testo è ancora diversa in *Tutte le poesie* cit., pp. 379-380). Il lenimento referenziale si riscontra anche tra i versi: oltre all’Adriano già citato, in “*Sembrava quasi sostasse*”, nelle *Poesie per Giovanna*, scompare la precisazione su Marco Guzzi («quel mezzofondista / che si chiama Marco / che dei dispersi / prossimi all’imbarco / è umile apripista», p. 38; e cfr. l’ed. 2005 cit., p. 48).

¹⁴ *Ivi*, p. [7].

con il suo amore per la poesia». ¹⁵ La “funzione Petrarca”, già tanto studiata per il Novecento, si volge qui al Petrarca latino, e all’opera più segreta, il *Secretum* appunto, con una battuta levata dalla fine del terzo libro, emblematico luogo di affioramento finale di una sorta di patteggiamento con il “tempo che resta”, umanamente assunto come il luogo delle decisioni evidenti e urgenti, ma ostinatamente rinviate.

Come spesso accade, l’esergo non è che l’allusione frammentaria al discorso originario; la riconduzione di una battuta del dialogo a isolata sentenza la trasforma in un monito a se stessi, introiettando nella forma di una intima meditazione il sarcasmo di Augustinus. «Quo pede claudices agnosco», dice Agostino a Francesco, di fronte all’insistenza di lui, che stenta a interrompere gli “eterni lavori” poetici in cui il suo tempo è perennemente versato per indirizzarsi *ad maiora*. ¹⁶ La zoppia è quella di chi, ironizza il santo, preferisce perdere se stesso che i propri libelli. Ma l’ostinazione di Francesco dovrà cedere di fronte alla legge di natura, suggerita da quel *magister* che è un altro se stesso: i fiori e le piante muoiono per rinascere («ista pretereunt, sed sepius reversura»), mentre l’uomo va per non tornare più: «ego autem irrediturus abeo».

Il motto breve di Agostino, segnato dalla comprensione profonda (*agnosco*), si volgerà, nella già citata poesia finale dell’opera, a quella terza persona che è in realtà una prima: «Dopo, un poeta / sa che non essere / non avrebbe potuto». ¹⁷ «Agnosco», dice l’*alter ego*; «sa», il poeta. Sanno che l’attaccamento all’opera è difetto vitale; sanno che è il solo amore possibile prima di andarsene per sempre («ego irrediturus abeo»). Per questo l’essere umano, *irrediturus*, scopre la gloria di impiegarsi nei «mortalì negozi» («Città, infelicità di confondere i tagli», vv. 8-9: «Per questi mortali negozi / non mi manca né zelo, né carattere»), ¹⁸ si china verso ciò che di suo indica una *resistenza*, ovvero le cose naturali, che “non sanno” (il fieno che dorme «Non sa da quale piede / zoppico»), ¹⁹ ma resistono; che se ne vanno, a ogni inverno, per tornare nella stagione più clemente (*pretereunt reversu-*

¹⁵ B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 399.

¹⁶ Nella bella introduzione alla prima edizione, Giorgio Patrizi rilevava come il titolo annunciasse «una dialettica tesa tra assoluto e contingente, tra fissità, immobilità e trasformazione, molteplice cambiamento» (*Su “Gli eterni lavori”* cit., p. 8), ma è vero anche che il “lavoro”, nella forma dell’«altro lavoro» a cui continuamente (*eternamente*) corrono la mente e la mano, è un *leit-motiv* di Petrarca. Rimando anche a C. Princiotta, *Gli eterni lavori di Biancamaria Frabotta. La gloria, la morte e la virtù: una riflessione laica sul Secretum*, in «Poeti e poesia», 6, 2005, pp. 216-222.

¹⁷ “Dopo, un poeta”, vv. 1-3, p. 155 (è la poesia finale della sezione eponima), corsivi nell’originale.

¹⁸ Ivi, p. 14 (sezione *La prima generazione dei biancospini*).

¹⁹ “Dietro la casa bianca...”, vv. 2-3, p. 28 (sezione *Gli eterni lavori*).

ra, diceva l'Agostino di Petrarca). È questa la funzione (e la poetica) dei biancospini che innerva la prima sequenza:

Irti più del filo spinato che li regge
proclamano la resistenza all'inverno.²⁰

Invece di costituire un orizzonte di natura perenne (dunque idillica) contrapposta alla natura effimera dell'uomo, votata alla morte, i biancospini mostrano il modo di affrontare il trauma e la ferita, il taglio che diventa motore di rinascita, perché «è dalla ferita / che vigorosa s'alza, d'estate, la ricrescita».²¹ Il senso profondo della coltivazione dei lauri da parte di Petrarca, connesso allo scorrere del tempo – soprattutto alla ritualità stagionale del piantare e del veder rinnovarsi il verde –, si ritrova qui in quei rami che il poeta prova «a modellare nella forma di figlioli», conducendoli perché meglio possano vivere di vita propria, patendo il dolore di occhi che bucano gli occhi,²² perché il rapporto con ciò che ci sopravviverà è del tutto diverso da quello che si stabilisce con l'oggetto amato. Nello stesso luogo del *Secretum* puntato dall'espergo, Agostino parla infatti della malinconia, o forse della felicità, di occuparsi «de arboribus, ex quorum ramis sepe fructum non legit ipse, qui coluit ac plantavit»: coltivare per il futuro è l'essenza stessa della coltivazione – così come dell'educazione.

Nell'introduzione alla prima uscita in volume de *Gli eterni lavori*, Giorgio Patrizi notava come la prima, ampia sezione del libro fosse dedicata al «lavoro' della natura», al «racconto appassionato, attento, acuto del mondo floreale», un mondo «dove l'esistere si assesta spontaneamente sui ritmi della crescita, della maturazione, della trasformazione», così come del perenne ricorrere delle «somialtanze, che rendono i gesti simili a rituali in cui ritornano ruoli e significati»:²³

La pianta è un cantiere sempre aperto
a chi vi torna senza averne memoria.²⁴

Voce e temi si attengono tuttavia a una fedeltà che curva e protende questi versi ultimi sui primi, come attesta la congiunzione della *Pri-*

²⁰ «Oltre la soglia del letargo, una foglia», vv. 6-7, p. 13 (sezione *La prima generazione dei biancospini*).

²¹ «Città, infelicità di confondere i tagli», vv. 2-3, p. 14 (*ivi*).

²² «Stanotte la pioggia ha scavato una trincea», v. 4; e vv. 1-3, 11-12: «Stanotte la pioggia ha scavato una trincea / dove quei nodi che chiamano occhi / non smettono di fissarmi [...] / pronti ad alzarmi contro i diti di pruni / a bucarmi gli occhi nel gelo di febbraio» (p. 16, sezione *Gli eterni lavori*).

²³ G. Patrizi, *Su "Gli eterni lavori"* cit., p. 8.

²⁴ «Oltre la soglia del letargo, una foglia», vv. 10-11, p. 13 (sezione *Gli eterni lavori*).

ma generazione dei biancospini con una delle prime poesie di Frabotta, *De rerum natura*, espressione di un «passionato materialismo» (v. 4), tra Lucrezio e Leopardi, programmaticamente in rivolta contro la «natura maligna» («io cesserò d'imitarti»: vv. 19-20). Le peregrinazioni di questa poesia ne delineano il peso per la poetica frabottiana: uscita nel 1974 in un manipolo di *Poesie* su «Nuovi argomenti», fu poi privata del titolo e collocata in apertura della *plaquette* d'esordio, *Affeminata* (1976), che confluisce nel primo libro, *Il rumore bianco* (1982); infine, nel 2018, venne estrapolata dalla raccolta, insieme all'epigrafe leopardiana che l'accompagnava («Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco; troppa luce, troppa ombra; troppo umido, troppo secco» [*Zibaldone*, 4176]), e collocata in testa alla raccolta di *Tutte le poesie*.²⁵

Una lunga fedeltà a questa natura ostile eppure educabile, e bisogno di parola («Una terra non cantata è zolla morta»), si protende fino al momento in cui il tempo inizia a mancare, tra i lutti di chi se ne è già andato, e rende il mondo un deserto, popolato solo dall'inerzia vitale delle cose tra le quali si è vissuto («E m'avviluppo / non so come, a caso / su me stessa, e niente m'è casa / cara casa che mi sopravviverai»).²⁶

La cura di ciò che c'è o rimane è dunque l'unica prospettiva possibile. Lungo i versi del libro si traduce in cura della memoria, che è anche cura delle tombe che la custodiscono («Manca un fiore / alla tua tomba recente», inizia una delle poesie a Giovanna, che trascorre poi all'amoroso «furto»: «Non avvertene a male / se lo rubo a un vicino»);²⁷ o nella riemersione di fotografie che quella memoria fissano in forme statiche o sbiadite («Ogni foto che resta / è come estirpata da un ramo / non si sa se secco / o dentro ancora verde»).²⁸ Come si vede, memoria e cura sono sempre connesse con qualche elemento naturale, di cui si nutrono.

La natura stessa, tuttavia, è muta senza il *libro di rimedi* che può descriverla e soccorrerla:

Se avessi a portata di mano un libro di rimedi
accanto alla verità muta dei campi e una guida
ai segreti del mio giardinetto avido di cure...²⁹

e il pensiero corre ai classici, come le *Georgiche* che innervarono le grandi illuminate opere settecentesche sulla coltivazione; e di nuovo a Petrarca, a

²⁵ Cfr. C. Princiotta, «*Il rumore bianco*» di *Biancamaria Frabotta* cit., pp. 96-97; e B. Frabotta, *Note ai testi*, in Ead., *Tutte le poesie* cit., pp. 369-370.

²⁶ «*Non la riconosco più*», vv. 8-11, p. 55 (sezione *I passi senza importanza*).

²⁷ «*Manca un fiore*», vv. 1-4, p. 41 (sezione *Poesie per Giovanna*).

²⁸ «*Ogni foto che resta*», vv. 1-4, p. 49 (sezione *I passi senza importanza*).

²⁹ «*Se avessi...*», vv. 1-3, p. 17 (sezione *La prima generazione dei biancospini*).

cui questi versi alludono: il «libro di rimedi», ovvero il *Secretum* stesso,³⁰ insieme al *De remediis utriusque fortune*, diffusissimo nell'umanesimo europeo, e i «segreti» dell'*hortus conclusus* del foro interiore, rinviante al *Secretum curarum mearum*, in cui la «verità muta» assiste alla discussione tra Agostino e Francesco.³¹

Ma la natura è ribelle alle imposizioni: cresce la gioventù, come il ramo del biancospino, per propria intima energia, ed è forse vano sperare di piegarli (il giovane, e il ramo) a propria gloria. Così proclamano i «rami liberi» dei biancospini, che alla legatura, forma della ragione amorosa assoggettante, oppongono l'innata e prepotente «forma accidentale» della slegata dirittura:

Raggirando la vana gloria di piegarli
in archetti di trionfo se ne vanno in alto
senza freno i rami liberi dei biancospini.
Lo disse un giardiniere passato qui per caso.
Ramo legato non cresce, briga d'amore
non muta la sua forma accidentale.³²

Così, trovando ritmi e sentenze classiche (le due forme proverbiali finali, cesellate per analogia strutturale – «Ramo legato non cresce», «briga d'amore / non muta» –, echeggiano movenze celeberrime come il *bocca baciata non perde ventura* dell'energia vitale di Alatiel), Frabotta riconosce il debito nei confronti di quella natura che popola le notti e i giorni del nostro vivere umano, nello «scarso dirsi di Dio»: immersa anch'essa negli «eterni lavori dei nidi»,³³ laboriosamente costruiti e poi abbandonati a cura delle generazioni venture.

Nella sezione *Gli eterni lavori*, fedele allo «zoomoralismo» frabottiano (Deidier), si allineano versi che via via registrano «il mormorio della terra che dorme» (p. 23), il «fiuto acuto» di un bastardino che passa (p.

³⁰ Cfr. M. Corsi, *Biancamaria Frabotta* cit., p. 147; e anche il paragrafo *Epos virgiliano ed esegesi naturalistica*, *ivi*, pp. 157-164.

³¹ Già Giorgio Patrizi notava che, oltre all'evidenza dell'esergo, c'è una «presenza petrarchesca [...] più nascosta: nel verso "aver voluto e volere sono una cosa sola", dalla poesia "Dalla città porto l'indole a confondere i tagli"; nel topico "libro di rimedi" [...] da accompagnare alla "verità muta" della natura, per prevenire il rimprovero del "vecchio proprietario [...]". L'acquisizione di consapevolezza dei propri errori e delle proprie colpe si nutre del modello alto della più spirituale delle opere di Petrarca: quella che si configura come un soliloquio intimo, l'elaborazione intellettuale di un dissidio tra coscienza di sé e tensione al dover essere» (Su "Gli eterni lavori" cit., pp. 12-13). Annoto che l'incipit della poesia citata, "Dalla città porto l'indole...", seconda della sezione *La prima generazione dei biancospini*, è stato riscritto nella versione in volume: «Città, infelicità di confondere i tagli / degli anni precedenti. Eppure...» (p. 14).

³² "Raggirando la vana gloria di piegarli", vv. 1-6, p. 18 (*ivi*).

³³ "Chissà se il sito...", v. 6, p. 29 (sezione *Gli eterni lavori*).

24), il «salto felice» di un insetto a cui viene risparmiata la vita (p. 25), un «esercito di chioccioline» in fila come i pensieri notturni (p. 26), l'«uccellino puerile» che «guasta il silenzio» cantando fino all'alba, a rimodulare un tema eterno, da Petrarca a Leopardi (p. 27, con profonda riscrittura rispetto alla versione del 2005), il fieno che «dorme senza diffidenza» (p. 28). Il «disegno naturalistico», notava Giorgio Patrizi, si adegua perfettamente all'«espressività sentimentale».³⁴

Ma la giunzione profonda di questo tema con quello del lutto lo trasforma intimamente. *Irrediturus* percorre infatti l'uomo il suo cammino, mentre gli esseri di natura si rinnovano nelle stagioni e nelle generazioni. La composizione delle *plaquettes* nel libro complessivo ne fa emergere la segreta corrente luttuosa, che emerge prepotente negli accenti omerici del *Gesto più gentile dell'amicizia*. In questo libro fittamente tramato dai nomi dei poeti amati e frequentati, forse è solo la memoria amicale che consente il ritorno, come accade nella sezione dedicata al ricordo lancinante di Giovanna Sicari, le *Poesie per Giovanna*. I modelli classici della poesia di lutto e consolazione affiorano nei bellissimi versi che aprono la sezione:

Bianco stellata dalla luce azzurra
che non ti vedo vedere, mi rimane
negli occhi la voce, quando dici:
pensami, voce remota dal paradiso.³⁵

È quasi inevitabile rinviare di nuovo a Petrarca:³⁶ questa bruciante sintesi del rapporto tra il morto e il sopravvissuto, delineato con asimmetriche iterazioni (la vista di chi rimane e di chi se ne è andato, la voce che aleggia nella memoria e quella che remotamente chiama, ora, a un pensiero amoroso), affonda le radici in alcune delle zone a più alta densità speculativa del canzoniere petrarchesco: da quegli occhi fissi a una luce «che non ti vedo vedere», a sancire la separazione da chi è restato in terra (cfr. *Rvf* 363, 2 «e 'n tenebre son gli occhi interi e saldi»), all'enigmatica scorciatoia centrale che rinvia a quella temporalità interamente combusta – rilevata nella sua assolutezza da Ungaretti – del «m'è rimasa nel pensier la luce» di *Rvf* 18, tradotta da Frabotta in una giunzione che non può essere definita semplice sinestesia. «Mi rimane / negli occhi la voce» dice, per

³⁴ G. Patrizi, *Su "Gli eterni lavori" cit.*, p. 9.

³⁵ «Bianco stellata...», vv. 1-4, p. 33 (sezione *Poesie per Giovanna*).

³⁶ Il nome di Petrarca torna di frequente nelle posizioni critiche su Frabotta: si veda ad es. R. Deidier, *Postfazione cit.*, p. 427: «Anche su *Terra contigua*, in assoluta coerenza con *La viananza*, soffia il vento petrarchesco, poi leopardiano, della contemplazione: la «vita sedentaria» ha trovato il suo analogo nella «vita invisibile» di un *hortus*, dove l'azione è limitata al proliferare della natura».

sempre, che non esiste voce che possa andare disgiunta dal volto che l'ha incarnata e pronunciata.

Quella voce (solo la voce di chi se ne è andato, e non di chi lo canta) resiste e persiste nella lunga notte del distacco, realizzato con un'altra struttura di simmetria antitetica – «Alle spalle è l'istante / sventato dell'animale / davanti a me, la porta / chiusa, davanti a te»³⁷ – che anticipa e apre al rapporto orfico innervante l'intensa, a tratti enigmatica poesia successiva, cuore drammatico della sezione:

Sono uscita senza voltarmi
 pur di non perderti.
 Senza battere ciglio
 ho varcato la soglia
 verso scale in discesa
 nonostante il tutto
 nonostante il nulla
 della sopravvivenza.
 [...]
 Dietro di me non avanzava un'ombra scura.
 Solo la voce, a noi davanti, s'intrattiene.³⁸

Ancora l'io si libra su una *soglia*, che rinvia alla *soglia* della prima poesia sui biancospini (*"Oltre la soglia del letargo, una foglia"*), e che lungamente, incisivamente mette in scena una delle immagini fondative della poesia occidentale, l'arrivo di Orfeo alla soglia dei viventi, e il suo voltarsi per riconsegnare Euridice al mondo dei morti: ovvero l'atto che, solo, fonda la poesia. Inutile dire che su quel "voltarsi" si gioca la partita di una delle linee più profonde della lirica occidentale, tra il Rilke dei *Sonetti a Orfeo* e l'interpretazione di Maurice Blanchot.

Le *mani mortali* non possono però accettare lo scambio tra perdita e poesia: acutamente Frabotta contesta il "rapporto di cura" implicito nel *voltarsi* di Orfeo, quella cura che è, tradizionalmente, fedeltà a un moto desiderante che tuttavia, fatalmente, consegna se stesso alla distanza. E dunque: «Sono uscita senza voltarmi / pur di non perderti», perché non è vero che il canto lenisce l'assenza. E la perdita è perdita, irrisarcibile. La sopravvivenza è tutto, il tutto che è dato di vivere al superstite – impigliato nella memoria delle piccole cose che divorano i pensieri, come la «spilla fuori corso» appuntata sul risvolto della vestaglia, nei versi centrali della stessa poesia –, ma anche il nulla di una vita condannata a trascinarsi nella condizione di postumo. L'unica consolazione può venire forse dal fatto

³⁷ "Ti fermi nello specchio gentile", vv. 7-10, p. 34 (ivi).

³⁸ "Sono uscita senza voltarmi", vv. 1-8 e 14-15, p. 35 (ivi).

che chi è scomparso sta sempre davanti a noi, diventa una voce impigliata nei pensieri, non dietro le spalle: «Dietro di me *non avanzava* un'ombra scura»; «Solo la voce [...] s'intrattiene».

Davanti, poi, sta l'ineluttabilità del sepolcro: e qui davvero Frabotta congiunge con l'esattezza del classico quell'inesausto dialogo con i morti, che ha percorso il Novecento, con l'opera della cura, tipicamente senile oserei dire – perché bisogna aver molto vissuto per riuscire a curare una tomba con la serenità svagata che perdona anche il «furto» di un fiore al vicino.

Iniziare a contare i propri morti, e curarne le lapidi – anche quelle cartacee, come faceva Petrarca con i fogli di guardia del Virgilio ambrosiano –, è indizio che la vita è trascorsa, e che ciò che resta è fatto di residui, che vanno via via annebbiandosi. Così leggiamo nella sezione dei *Passi senza importanza*, percorsa da nebbie, opacità, fisionomie sfocate di cose, in cui le fotografie restano come foglie secche su rami che si spogliano, non si sa se indizi o residui: «Ogni foto che resta / è come estirpata da un ramo / non si sa se secco / o dentro ancora verde».³⁹

E anche indizio dell'aver molto vissuto è lo stupore e l'accanita, tenace memoria con cui si cominciano a contare e registrare le stagioni negli anni, fissandone le differenze: è la bellissima sezione di *I nuovi climi*, che va dalla siccità del 2003 al mancato inverno del 2007, in cui l'eterno ritorno delle stagioni si ritrova sliricizzato, contaminato com'è dai capricci climatici, che silenziosamente sfigurano e martirizzano gli alberi amati, irrompendo con il trauma dell'eradicazione sull'attesa di vita degli esseri idealmente destinati a sopravvivere a chi li aveva piantati («Nell'estate del duemila e tre / tutto si prosciugò silenziosamente. / [...] / Dal tronco del melo colava pece nera / e a febbraio bisognò abatterlo intero»; «L'inverno del duemila e sette / saltammo l'inverno. / [...] / In campagna ogni gemma soffriva / nel falso turgore dei getti traditi...»)⁴⁰ Stagioni “nuove” e sfigurate, che si impongono con violenza su fiori e alberi non preparati a patirle. Fino alla «inattesa alluvione di Pasqua» che rovescia corolle e radici:

Il giardino sembrava una stanza
che un colpo di vento avesse chiuso

³⁹ «Ogni foto che resta», vv. 1-4, p. 49 (sezione *I passi senza importanza*).

⁴⁰ «Nell'estate del duemila e tre», vv. 1-2 e 10-11, p. 95; «L'inverno del duemila e sette», vv. 1-2 e 19-20, p. 98 (sezione *I nuovi climi*). E cfr. M. Corsi, *Biancamaria Frabotta* cit., p. 148: «Alla dimensione spaziale approfondita da *Gli eterni lavori* (circostanziabile nella campagna di Cupi), i componimenti raccolti ne *I nuovi climi* aggiungono il senso della profondità temporale [...]: il tempo scorre, tra i versi di Frabotta, sia in senso naturale (come testimonia la prima sezione, *Le fasi della luna*), che metastorico, proponendo vichianamente il riaffacciarsi dei corsi e ricorsi di eventi sulla scena della poesia».

sbattendo la sua unica porta.
 La distruzione era totale.
 Camminando a fatica, attenta
 a non pestare i bulbi sconvolti
 i rari crochi pelati dallo scroscio
 [...] pensai che tutto stesse fiorendo
 a rovescio, le radici brancolanti
 nei miseri vapori, i petali marci
 trattenuti sotto dal fango
 come cani alla catena.⁴¹

Solo l'inclusione in una raccolta che fa dell'educazione dei biancospini il tema d'avvio può consentire questa intensa risillabazione di un tema presentissimo al canone della letteratura italiana, dalla «squallida sterpe» del lauro petrarchesco alla vigna sconvolta di Renzo, che il trauma della morte improvvisa, per folgorazione, sconvolge rovesciandone chioma e radici (*Rvf* 318), proprio come i fiori frabottiani paiono ridotti «a rovescio», radici all'aria e petali sotto il fango.

L'occhio che si posa dolente su questa devastazione è il rovescio e la necessaria conseguenza dell'attitudine alla cura, che rivolgendosi alla matericità dei corpi – anche a quelli vegetali – mette a contatto di un sentimento della morte come vicenda di fibre snervate e calpestate, eppure forse risorgenti. La lunga elaborazione di *Da mani mortali*, dopo l'esperienza della *Pianta del pane* (2003), ha conquistato a Frabotta

la sicurezza e la precisione del coraggio, uno sguardo omerico sulla natura degli uomini e delle cose. Non la spaventa il silenzio di Dio che incombe sulla Storia, e forse anche la storia può ridursi a natura. A corpo, a fibra. Perché non è la metafisica la sua dimensione, né quanto trascende le vicende terrene: vita e morte sono solo lo spazio di un abbandono, di un congedo necessario.⁴²

Lo “sguardo omerico” su morte e sopravvivenza dell'uomo è la conseguenza necessaria del materialismo di Frabotta. È ancora la Arendt di *Vita activa* a determinare questa *necessaria* messa in voce di Omero: «Eternità e immortalità non coincidono. “Immortalità significa permanenza nel tempo, vita senza morte su questa terra e in questo mondo come era concessa, secondo la concezione greca, alla natura e agli dei olimpici”».⁴³

⁴¹ “Il giardino sembrava una stanza”, vv. 1-7 e 11-15, p. 97 (*ivi*).

⁴² R. Deidier, *Postfazione* cit., p. 430.

⁴³ B. Frabotta, *Lo scarso dirsi di Dio* cit., p. 399, con citazione da H. Arendt, *Vita activa* cit., p. 15.

E dunque il sentimento della morte e dell'assenza nell'*Iliade* diventano la trama e il contrappunto della narrazione di un lutto e un vuoto contemporanei, quelli di Gore Vidal costretto ad abbandonare la casa a lungo condivisa con l'«inseparabile amico» Howard Austen, narrato nel poemetto *Il gesto più gentile dell'amicizia*.⁴⁴

I relitti di quella vita intensa e sfarzosa, ancora aleggiante nelle stanze vuote della dimora, percorrono i versi dedicati alla «Rondinaia in rovina»,⁴⁵ per i quali, come scriveva Giorgio Patrizi per *Gli eterni lavori*, si potrà parlare di «discorsività perentoria, pur nella compostezza della riflessione». ⁴⁶ Sono versi fatti di memorie rapprese nei luoghi («Nel corridoio delle celle murate / s'ode il brusio degli amanti fedeli»), di desolati commiati che ancora lasciano immaginare voci possibili («Unti fra i resti del cenone servile / gli strumenti giacciono negletti / in cucina. [...] / aspettiamo che i musicisti tocchino / le corde della risonanza e della nostalgia / le voci trovino i toni più opachi / al grido della tammurriata regale»), mentre «nell'urna superba della villa» ancora vaga l'ombra infelice del suo proprietario.⁴⁷ Il verso di sapore classico («non placata vaga la sua ombra infelice»), che potrebbe essere detto della Didone virgiliana, innesta la vicenda d'intelligenza e di vita dei due sulla narrazione eterna dell'epica omerica: a inframmezzare i versi per Gore Vidal, tre poesie in corsivo riscrivono il lutto potente di Achille per Patroclo, che solo sembra poter parlare, in realtà, di Gore Vidal, in mezzo allo sfacelo delle cose che la sua esistenza si lascia indietro:

*Più violento dell'ira era l'impeto del lutto.
Più non mangiava con gusto, né si lavava
né di piangere smetteva, se non infierendo
sul cadavere tumefatto della vita che gli
ha sottratto anzi tempo l'amico diletto.
Inappellabile era stata la sentenza del dio.
[...]
Ma l'insonne non ascoltava voci umane, né divine
con le spalle curve, nel frastuono della gente
smaniava, la morte parendogli simile alla vita.*⁴⁸

⁴⁴ L'occasione del poemetto, composto di tredici poesie (di cui tre in corsivo), è narrata da Frabotta nella *Nota* finale, e coincide con la visita alla maestosa villa amalfitana della Rondinaia, che Vidal e Austen condivisero dal 1972 fino a poco prima della morte di Austen, avvenuta nel 2003. «Dopo la morte di Howard e il ritorno in patria dello scrittore americano», scrive Frabotta, «la villa restò per qualche mese intatta, completa di mobili, arredi e preziosi cimeli» (p. 157).

⁴⁵ «Unti fra i resti del cenone servile», v. 13, p. 115.

⁴⁶ G. Patrizi, *Su "Gli eterni lavori"* cit., p. 9.

⁴⁷ «Nel corridoio...», vv. 1-2, p. 116; «Unti fra i resti...», vv. 1-3 e 5-8, p. 115; «Diretto verso i confini d'oltremare», v. 10, p. 113.

⁴⁸ «Più violento dell'ira...», vv. 1-6 e 11-13, p. 114, corsivi nell'originale.

Le *personae* di Achille e Patroclo si sovrappongono e si interpongono a quelle dei due americani, affondando lo sguardo nel dolore che Frabotta immagina aver inciso il cuore del sopravvissuto, rimasto solo in quella villa italiana: il dolore recato dall'enigmatico rapporto tra morti e viventi. Nel «blindato condominio di spettri» abitato solo dalle fotografie degli ospiti illustri, quella dimora amata e ora «frugata, violata / come un cassetto lasciato aperto»,⁴⁹ l'unico senso dell'esistenza e della perdita di cui essa è stata teatro la offre l'eco di quel rapporto antico, che, come già per la «voce» dell'amica Giovanna, si risolve e sostanzia in un ritorno («Ma il morto venne in sogno al sopravvissuto / che l'osservava [...] / Occhi, voce, vestito che aveva tanto amato / per un attimo come rinascendo in uno stolto / futuro...»)⁵⁰ e in una voce, la voce amata, che ammonisce l'amico a cessare il lutto e lasciarlo andare, e rende definitiva la perdita.

Se il «passionato materialismo» impedisce a Frabotta di pensare a una sopravvivenza, il legame tra i due mondi potrà allora e dovrà risolversi nel *gesto più gentile dell'amicizia*: tendere per l'ultima volta la mano a chi è destinato a non tornare mai più. Così, una volta per sempre, chiedeva l'eroe antico all'amico sopravvissuto: «E ora dammi la mano, te lo chiedo piangendo: perché mai più io tornerò indietro dall'Ade, quando mi avrete dato la mia parte di fuoco» (*Iliade* XXIII 75-76). «Si tratta solo di un gesto», scriveva Luisa Colli nel libro postumo *La morte e gli addii*: «un gesto semplice, gentile. Compiarlo non sarebbe difficile, se non fosse per quella sua natura d'essere l'ultimo, d'essere definitivo. Pur di evitarlo, a volte si vorrebbe poter continuare a soffrire per sempre».⁵¹ Lasciar andare chi è morto, tendere un'ultima volta la mano. «Sine abiisse que ut redeant impetrari nequit», scriveva Petrarca, 'lascia che se ne vada ciò che non puoi far tornare' (*Fam.* I 8, 35); ma proprio quel *lasciar andare*, in lancinante inarcatura nei versi di Frabotta, è la richiesta più dolorosa del morto al vivente:

[...] Brucia il mio corpo. Lasciami
andare oltre ciò che più non posso contenere".
Così disse Patroclo scongiurando l'amico
piangendo e aggiunse: "Dammi la mano
giacché, dopo il fuoco, mai più farò ritorno".⁵²

⁴⁹ «Nel blindato condominio di spettri», p. 118; «È morto ieri» mi ha risposto», vv. 3-4, p. 119.

⁵⁰ «Ma il morto venne in sogno...», vv. 1-2 e 5-7, p. 117, corsivo nell'originale.

⁵¹ L. Colli, *La morte e gli addii*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1999, p. 49 (capitolo «Dialoghi tra due sponde»). Frabotta ricorda il libro nella *Nota al testo*.

⁵² «Tu dormi Achille e a me non pensi», vv. 4-8, p. 121, corsivi nell'originale.

Irrediturus si proclama Patroclo, così come l'amico morto nei pensieri dell'americano che «ritorna nel suo vecchio Nuovo Mondo». ⁵³ *Irreditura* si sa Biancamaria Frabotta, come donna e come poetessa, quando infine serenamente proclama, e accetta, essere giunta la sua ora:

*Dopo, un poeta
sa che non essere
non avrebbe potuto
ma anche, giorno
dopo giorno, uscire
dalla fila, questo si
sarebbe stato possibile
perché un poeta sa
che l'opera finisce
dall'inizio, convive
nel caso e non
per un caso rivive
come insieme vissero
ma come morirono
perché un poeta sa
quando risuona la sua ora.* ⁵⁴

⁵³ "Diretto verso i confini d'oltremare", v. 5, p. 113.

⁵⁴ "Dopo, un poeta", p. 155. È l'ultima poesia della raccolta, in corsivo.



scrittura/lettura/ascolto

L'ordine simbolico patriarcale in fiamme: *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza

GIULIA MURAGLIA

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
giuliamuraglia00@gmail.com

Abstract. This article proposes an interpretation of Goliarda Sapienza's *L'arte della gioia* focused on a shaded area not analyzed by the criticism yet: the topic of patricide. The latter presents itself as the act of initiation that sets in motion the process of deflagration of patriarchy in order to create a new symbolic order – not related to the maternal order nor to the paternal one – that comes from the ashes of fire which Modesta ignites at the beginning of her existential path.

Keywords: patriarchy, rape, fire, patricide, emancipation.

Riassunto. Il presente articolo propone una lettura dell'*Arte della gioia* di Goliarda Sapienza focalizzata su una zona d'ombra non ancora analizzata dalla critica, vale a dire il tema del parricidio. Esso si presenta come l'atto iniziatico che mette in moto quel processo di deflagrazione dell'ordine simbolico patriarcale al fine di creare un nuovo ordine – non afferente né alla sfera materna né tantomeno a quella paterna – che si crea dalle ceneri dell'incendio che l'eroina fa divampare all'inizio del suo percorso esistenziale.

Parole chiave: patriarcato, stupro, incendio, parricidio, emancipazione.

I. Il parricidio funzionale di Modesta

L'uccisione del padre – come personaggio letterario – messo in scena da una scrittrice come Goliarda Sapienza è il sintomo di una lotta contro il retaggio della cultura patriarcale, a causa della quale «è una disgrazia nascere femmine, ti viene il sangue e addio salute e pace! Quelli non cercano che il loro piacere, ti squartano da cima a fondo e non si saziano mai».¹ Il personaggio di Modesta dell'*Arte della gioia* assume quell'identità anarchica e gioiosa propria di chi intende opporsi al sistema sociale di disintegrazione degli individui (che prevedrebbe, di norma, un'annichilente omologazione di massa). Tradizionalmente, il padre-padrone è la figura che si allinea in misura maggiore al ruolo di dominazione che è stato predisposto dal potere costituito, e per questa ragione risulta essere la figura cui ci si deve opporre con più veemenza per poter arrivare all'affermazione di un ordine di idee, modi di essere e valori categoricamente differenti.

L'arrivo del padre, o meglio la sua irruzione nella banalità quotidiana della vita di Modesta, segue la logica classica dell'apparizione epifanica:

Scostando il velo nero rimasi impietrita sulla soglia. Proprio davanti a me, come se mi aspettasse, seduto dietro la tavola c'era un uomo alto e robusto, più alto e robusto del padre di Tuzzu. Un gigante con una massa di capelli arruffati sulla fronte e una giacca azzurra di una stoffa che non avevo mai visto, lucida e pelosa; mi fissava sorridendo con gli occhi azzurri come la giacca. I denti erano bianchi come quelli di Tuzzu e di suo padre. (*AdG*, p. 11)

Agli occhi di Modesta questo gigante dallo sguardo azzurro appare come un essere desiderabile per sfuggire alla vacuità e alla miseria dei suoi giorni di silenzio: «Ecco con chi mi aveva generato mia madre! Mi piaceva parlare e ridere con lui. Né la mamma né Tina parlavano mai. Ora con lui avrei parlato [...]. Non volevo muovermi. Volevo stare lì ad ascoltarlo» (*AdG*, p. 11). Si innesca presto il meccanismo che la psicoanalisi junghiana (e in parte freudiana) ha definito “complesso di Elettra”. Ma la tenerezza non si sviluppa minimamente nel padre, che viene rappresentato come un dongiovanni senza alcun senso empatico. Nel rivolgersi alla bambina, l'uomo innesca subito una dinamica che risponde a una logica di ordine sessuale: «Ma guarda un po' che bel tocco di figlia mi ritrovo! Mi fa piacere, proprio piacere! Ero convinto che da tua madre non nascessero che Tine. [...] Pure alta sei, e piena e rossa come una melagrana» (*AdG*, p. 11). Il linguaggio del padre afferisce alla lingua patriarcale del desiderio

¹ G. Sapienza, *L'arte della gioia* [1998], Torino, Einaudi, 2017, p. 15, d'ora in avanti *AdG*.

di possesso, attraverso la cui logica il corpo maschile risulterebbe libero di assoggettare il corpo femminile, e ancor di più quello ancora inviolato, concepito nei termini di un oggetto da contemplare e oltraggiare.²

Nonostante il fugace tentativo di opposizione da parte della madre, il padre approfitta immediatamente della distanza affettiva fra la figura materna e la figlia per insinuarsi e portare quest'ultima sotto la sua ala. Il dramma qui sta tutto nel vano tentativo di ribellione da parte della donna, che incarna le vesti di una novella Clitennestra destinata allo scacco. Nel mito, infatti, a prevalere fra i due fu il marito Agamennone che, assetato di potere, dimenticò il proprio ruolo, tanto da accettare il sacrificio della figlia, per salpare alla volta di Troia senza contrarietà degli dèi. In una versione positiva del mito, gli dèi sostituiranno Ifigenia con una cerva, proprio in virtù dell'ubbidienza riservata dalla figlia al padre. Sarà proprio questo immaginario a fondare la tradizione occidentale, mostrando alle piccole donne la via da perseguire: agire nel nome del Padre.

Come afferma Carla Lonzi, «prima di vedere nel rapporto tra madre e figlio una battuta di arresto dell'umanità, ricordiamoci della catena che da sempre li ha oppresi in un legame solo: l'autorità paterna».³ Dunque, la violenza ai danni di Modesta non sarebbe nata se ci fosse stata un'alleanza viva fra figura materna e bambina; ma la madre, resa schiava dal sistema sociale, non è in grado di difenderla dalla brutalità dell'uomo, che la attrae a sé attraverso la messa in atto di una studiata *captatio benevolentiae*:

- Se fai quello che ti dico ti ci porto. Sta in una grande città con negozi, teatri, fiere... c'è anche un grande porto.
- Se c'è il porto c'è anche il mare, allora?
- Certo che c'è il mare, e le navi anche, i palazzi. [...] Se fai quello che ti dico ti porto con me da lei, e non solo questa tua zia ti faccio conoscere, ti faccio conoscere cose che tu non puoi nemmeno immaginare, cose meravigliose. Vuoi? Vuoi fare felice il tuo papuccio? Se tu fai felice lui, lui dopo fa felice te. (*AdG*, p. 13)

² S. De Beauvoir, *Il secondo sesso* [1949], trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 174: «un corpo vergine ha la freschezza delle fonti segrete, il velluto mattutino di una corolla chiusa, l'oriente della perla che il sole non ha mai accarezzata. Grotta, tempio, santuario, giardino nascosto: l'uomo è conquistato come un fanciullo dai luoghi ombrosi e chiusi che nessuna coscienza ha mai animato, che aspettano un'anima; e gli sembra di essere lui a creare ciò che lui solo coglie e penetra. Un altro scopo che si propone il desiderio è quello di consumare l'oggetto bramato fino a distruggerlo. Rompendo l'imene, l'uomo possiede il corpo femminile con maggiore intimità che se lo penetrasse lasciandolo intatto; in questo atto irrimediabile, ne fa un oggetto passivo, afferma la sua conquista».

³ C. LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, Et Al, 2010, p. 31.

La promessa del mare, che Modesta va ricercando da che ha memoria di sé, e la possibilità di salvarsi dalla miseria e dall'abbruttimento, unite alla bellezza del grande padre e alla sua parola, sono un movente più che sufficiente per far sì che la bambina scansi la figura materna e si volga, ignara, verso il suo stesso sacrificio. Dopo lo stupro, «suo padre sembrava felice nel sonno. Presto si sarebbe svegliato e sicuramente avrebbe voluto rifarlo quello che l'aveva reso così felice» (*AdG*, p. 15). Ma è proprio in questo punto che la logica del sistema patriarcale si spezza inesorabilmente, perché Modesta compie la prima scelta pericolosa della sua vita: usare il fuoco per liberarsi da quel male che le è stato inflitto, uccidendone la causa, e purificare con le fiamme, a mo' di rito iniziatico, il primo passo verso la liberazione dalla subalternità cui è destinata in quanto donna, per di più povera:

Basta posare la lampada vicino alla porta e togliere il vetro che protegge la fiamma che quella, come il sole, già mi spacca la fronte se non arretro, e subito sguscia rapida sul legno secco d'arsura. Erano mesi che non pioveva. [...] io anche a costo di morire dalla paura per quelle fiamme, per quel fumo che quasi mi strozzava, non avrei chiamato aiuto, né gridato. (*AdG*, p. 15)

La casa dell'infanzia di Modesta è un «buco grande della parete, chiuso solo da un velo nero pieno di mosche» (*AdG*, p. 5), nascosta nella sua oscurità, tanto che quando la bambina esce all'aperto la luce le ferisce gli occhi. Nel momento in cui ha luogo la masturbazione con l'amico Tuzzu, si rende conto della ristrettezza materiale in cui è costretta: «anche ora, fissando quel muro sbilenco che la mamma chiamava casa, sapevo che c'erano altre case grandi, e strade e il mare al di là di quelle montagne lontane che ora sparivano ora riapparivano come gli spiriti dei morti» (*AdG*, p. 10). Ma all'interno di quella casa è il buio ad accecarla, fino all'irruzione epifanica del padre, pronto a sconvolgerne gli equilibri umani, già di per sé precari. Dal suo arrivo in poi dominerà il campo semantico del fuoco che consuma distruttivamente ogni cosa. Come nella Bibbia, l'incendio che divampa è il sintomo manifesto di un peccato innominabile, perché imprigionato dalla società nel tabù; ma nell'*Arte della gioia* questo fuoco oltrepassa la tradizionale simbologia dell'erotismo: la distruzione della casa e delle sue ingombranti figure per mezzo delle fiamme si configura come una necessità rituale di purificazione volta a cancellare le tracce della violenza.

A livello più strettamente narrativo, invece, l'incendio è il meccanismo che permette a Modesta di sottrarsi al destino prefigurato per lei in quanto figlia femmina di una società patriarcale; ed è così che la protagonista riesce a impadronirsi di quell'*agency* essenziale per prendere in mano le

fila della propria esistenza. Per questa ragione Sapienza non intende riproporre l'archetipo di Ifigenia nella figura di Modesta: infatti, se in un primo momento la figlia sembrerebbe rimettersi alla legge paterna, in seguito al suo stesso sacrificio giunge alla consapevolezza della necessità di ribellarsi al padre, facendolo divampare e inseguendo così la sua stessa liberazione.

Dunque, il parricidio che ha luogo nelle prime pagine dell'*Arte della gioia* avrebbe quel valore di *funzionalità* in vista della creazione di un orizzonte altro entro cui far muovere Modesta, che, proprio in virtù della sua anarchia gioiosa, non potrebbe mai scendere a compromessi con la legge di violenza spregiudicata su cui si regge la società patriarcale, e che suo padre, stuprandola, perpetua. L'eroina mette in atto, dunque, il *parricidio funzionale*: uccide il padre con lo scopo precipuo di sfuggire al meccanismo primario di sopraffazione dell'io-donna (la violenza del *pater familias*) per salvarsi e poter raccontare la sua storia. Una volta annientato il padre – annientamento che figurerebbe come atto iniziatico per delineare un nuovo ordine di senso – Modesta può giungere a decostruire l'ordine simbolico-culturale del patriarcato per festeggiarne il sacrificio in nome della sua libertà.

Per il momento, la critica non ha tenuto in considerazione l'idea del parricidio nel romanzo di Goliarda Sapienza, o, quando lo ha fatto, ne ha forse minimizzato la portata. Ma sarebbe opportuno iniziare a riflettere su tale fenomeno in quanto il parricidio sembra offrirsi come il passaggio iniziatico senza il quale l'emancipazione anarchica di Modesta non potrebbe verificarsi così pienamente. Difatti, se la critica si è lungamente espressa sulla questione dei matricidi⁴ nell'*Arte della gioia* e sulla loro funzionalità in vista della liberazione della protagonista, il tema del parricidio viene attraversato soltanto in due saggi.

In uno di questi, l'atto di accusa dell'eroina contro la figura paterna è misconosciuto; scrive così Maria Teresa Maenza in *Fuori dall'ordine simbolico della madre*: «Come spiegare allora la reazione di Modesta alla violenza del padre-marinaio? Ci sorprende il fatto che nell'incendio Modesta faccia morire madre e sorella, ci sorprende che non ci sia un pensiero di accusa contro il terribile padre».⁵

⁴ In particolar modo, M. Farnetti, «*L'arte della gioia*» e il genio dell'omicidio, in Ead., *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 89-100; G. Scarfone, *Forme dell'alterità e dinamiche del matricidio: Goliarda Sapienza e il pensiero della differenza*, in *Perspectives on Italian Difference. Italian Differences in Perspectives*. Selected Papers of Chiasmi, Harvard-Brown Graduate Conference in Italian Studies, eds. T. Pepe e A. Sartori, Providence, Brown University Center for Digital Scholarship, 2018, pp. 11-29.

⁵ M.T. Maenza, *Fuori dall'ordine simbolico della madre*, in «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, a cura di G. Providenti, Roma, Aracne, 2012, p. 255.

Tuttavia, la questione potrebbe essere considerata sotto una diversa prospettiva. Innanzitutto, la narrazione degli omicidi non è mai resa esplicita dalla narratrice: Modesta, infatti, lascia che siano gli effetti narrativi a spiegare i suoi intenti, come nel caso del dissolvimento brutale del padre. La figura paterna, che tradizionalmente ricopre il vertice del microcosmo familiare per il suo potere indiscusso, non soltanto svanisce come non fosse mai esistita, ma, in seguito, se ne metterà persino in dubbio l'esistenza, oltre che l'autorità: «Incontrai uno che diceva di essere mio padre, ma non ho mai avuto il tempo di chiedergli se avesse il diabete o no» (*AdG*, p. 505).

Inoltre, è evidente la deviazione psicoemotiva da parte di Modesta nei confronti del padre (o pseudo-padre), ossia lo scarto netto nel modo di concepire quest'uomo marinaio venuto da chissà dove a sconvolgere l'equilibrio, già alquanto precario, della bambina. Infatti, se in prima battuta, all'arrivo del padre, Modesta prova verso di lui un sentimento di curiosità affascinata («non volevo muovermi. Volevo stare lì ad ascoltarlo», *AdG*, p. 11), e quasi di volontà emulativa («dovevo essere forte come lui. Se si accorge che ho paura pensa che sono come la mamma e non mi porta lontano», *AdG*, p. 13), subito dopo la violenza carnale il registro della narrazione, affidata proprio all'io-Modesta, cambia repentinamente, afferendo al lessico dello stupro, che ritrae Modesta come la vittima sacrificale di una violenza ineluttabile:

Entrava la lama fra le cosce tremanti dell'agnello – la mano grande affondava nel sangue per dividere, separare – e lei sarebbe rimasta lì sulle tavole del letto, a pezzi.

Non si vedeva niente. Il sole era calato? O lei era già morta, tagliata a pezzi come l'agnello? Il dolore del coltello era ancora lì e saliva su per l'ombelico dentro lo stomaco, su fino al petto che si spaccava. (*AdG*, p. 14)⁶

Nel retaggio della cultura patriarcale, la logica del possesso detenuto dal patriarca fa sì che anche un vincolo familiare passi in secondo piano rispetto alla pressione dell'istinto. Nel rapporto col padre⁷ viene manife-

⁶ È naturale che, nel brano relativo allo stupro, l'improvvisa eterodiegesi, con il conseguente slittamento oggettivante, sia legata al trauma subito da Modesta, trauma che ha necessità di cauterizzare nella scrittura, senza però scendere nel patetismo e nel vittimismo. Per tale ragione, la strategia più opportuna a Modesta per analizzare i fatti in profondità è quella di prendere distacco da sé e raccontare l'episodio di quella violenza come se fosse toccata a un'altra. Ma ecco che improvvisamente la focalizzazione torna interna nel giro di poche righe: «Con le dita cercai il coltello, era lì attaccato alle spalle. [...] Era meglio restare ferma con gli occhi chiusi e dormire, ma il sole mi spacca la testa e devo aprire gli occhi» (*AdG*, pp. 14-15).

⁷ Analizzando questo tipo di legame, Maria Serena Sapegno (*Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 13) scrive: «Il rapporto padre-figlia è una figura che parla di rapporti reali, ma anche di ordine simbolico, e ha sempre sullo sfondo, più o meno oscuro, il fantasma dell'incesto. Secondo Lévi-Strauss, del resto, è proprio sul

stata tutta la violenza della costruzione binaria del genere che prevede che l'uomo compia atti di brutalità, inscrivibili nella sua *natura* (o meglio *cultura*) virile, come dei rituali che imprimono, con la loro ferocia, la legge dell'ordine costituito, ossia l'autorità assoluta del padre. Come ha scritto a riguardo Pierre Bourdieu:

Nella lunga serie dei richiami all'ordine muti, i riti di istituzione occupano un posto a parte, per via del loro carattere solenne e straordinario: essi mirano a instaurare, nel nome e in presenza di tutta la collettività mobilitata, una separazione sacralizzante, e non soltanto, come fa pensare la nozione di rito di passaggio, tra coloro che hanno *già* ricevuto il *marchio distintivo* e coloro che *non* l'hanno *ancora* ricevuto, in quanto troppo giovani, ma anche e soprattutto tra coloro che sono socialmente degni di riceverlo e quelle che ne sono *per sempre escluse*, cioè le donne; o, come nel caso della circoncisione, rito di istituzione della mascolinità per eccellenza, tra quelli di cui si consacra la virilità preparandoli simbolicamente a esercitarla e quelle che non sono in condizioni di subire l'iniziazione, e non possono quindi non sentirsi in qualche modo private di ciò che costituisce l'occasione e il supporto del rito di conferma della virilità.⁸

Fra i vari riti figurano quelli di «separazione»,⁹ come li definisce Bourdieu, in cui avviene il taglio netto del figlio maschio con l'ordine simbolico della madre, affinché il giovane sia iniziato alla mascolinità dal padre, mentre le figlie femmine restano intrappolate nella subalternità muta della madre. Nel romanzo di Sapienza, attenta osservatrice delle dinamiche sociali, si aggiunge un tassello in più a questa educazione familiare scissa, con il caso culmine in cui il padre insegna con lo stupro chi detiene il potere, e dunque quale sia l'ordine delle cose. Quindi, si può concludere che la denuncia indirizzata alla figura paterna non appaia troppo implicita. In ogni caso, non sarebbe neppure essenziale l'esplicitezza dell'invettiva; quel che conta maggiormente è la sensazione di nausea e di rifiuto assoluto nei confronti del padre-carnefice che il passaggio lascia, e che basta a far sì che il lettore prenda immediatamente le distanze, a livello psicoemotivo nonché morale, dall'agire paterno.

tabù dell'incesto padre-figlia che si fonda l'imposizione sociale dell'esogamia per la quale il padre dà (è costretto a dare) la figlia in matrimonio al di fuori della famiglia: la "cultura umana" in opposizione alla "natura". Quel rapporto parla cioè dell'autorità e dei limiti del Potere, del rapporto tra natura e cultura, della legge e della morale. E, attraverso diverse figure di figlie ribelli come Eva, Antigone, Cordelia ecc., parla di resistenza all'autorità, di trasgressione, di *altre leggi*».

⁸ P. Bourdieu, *Il dominio maschile* [1998], trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 34.

⁹ *Ivi*, p. 35.

Il secondo saggio che riflette sul tema del parricidio è quello di Laura Fortini, *L'arte della gioia e il genio dell'omicidio mancato*; tuttavia, l'autrice arriva alla conclusione che l'omicidio maschile, nell'economia narrativa dell'opera, risulti sostanzialmente inconsistente rispetto ai matricidi:

Non è quello che accade agli uomini nel romanzo, anche quando essi compiono il crimine più grande, quello dello stupro da parte del padre sulla propria figlia, come è narrato mirabilmente nella prima parte de *L'arte della gioia*: anche in questo caso, descritto con infinita orrida crudezza e verità, Modesta non uccide il padre, di cui si ritroverà la giacchetta blu di lana pelosa, non il corpo. Cancellerà la figura paterna dalla propria memoria al punto di dichiararsi nelle pagine conclusive del romanzo senza padre, ma non lo uccide, né di fatto né metaforicamente – se non in forma di cancellazione – nel corso della narrazione.¹⁰

In seguito, Fortini giunge ad analizzare la figura maschile tradizionalmente più rilevante, ovvero quella paterna. Per l'autrice il fatto che, dopo l'incendio, non si ritrovi il corpo del padre indurrebbe a pensare che il parricidio non sia mai avvenuto nella realtà narrativa: «del padre, e della violenza subita, nulla, se non quella giacca, pure bella. Di quell'ordine patriarcale così violento nei confronti della sua stessa carne nemmeno una parola, tanto che Modesta a un certo punto si dirà senza padre».¹¹

Sembra fare sistema con quanto detto finora il fatto che nel primo romanzo sapienziano, *Lettera aperta* (1967), l'io Goliarda, alla notizia dello stupro commesso dal padre, prenda immediatamente congedo da lui, disconoscendolo: «Dovevo uccidere l'avvocato. [...] Non uccisi mio padre, ma da quella notte lo chiamai sempre l'avvocato. Lo odiavo».¹² Se quindi il personaggio di Goliarda non ha il coraggio di annientarlo fisicamente – anche se ne contesta il ruolo paterno –, Modesta nell'*Arte della gioia*, figurando come la sua *alter ego* finzionale, è in grado di soddisfare i suoi desideri psichici, non conciliabili con la realtà.

Fortini continua ad argomentare, sottolineandola con il termine “mancato”, l'insostenibilità dell'ipotesi del parricidio:

Rispetto alla tradizione, quindi, e a un ordine simbolico patriarcale, Goliarda Sapienza dimostra non solo di possedere il genio dell'omicidio compiuto ma anche di quello mancato. [...] perché vi sia omicidio occorre infatti che vi sia un corpo, un soggetto/oggetto che si uccide; mentre qui

¹⁰ L. Fortini, *Le molte voci di Modesta*, in *L'invenzione delle personagge*, a cura di R. Mazzanti, S. Neonato, B. Saras, Roma, Iacobelli, 2016, p. 179.

¹¹ Ead., *«L'arte della gioia» e l'omicidio mancato*, in M. Farnetti, *Appassionata Sapienza* cit., p. 109.

¹² G. Sapienza, *Lettera aperta* [1967], Palermo, Sellerio, 1997, p. 16.

siamo di fronte ad altro, a un omicidio mancato per il fatto che [...] non v'è motivo di uccidere il padre quando questi ha perso ogni componente paterna.¹³

Ma forse il testo di Sapienza sottende qualcosa di diverso. In fin dei conti, non risulta decisivo se il padre alla fine dell'episodio muoia oppure no. Quel che conta maggiormente è l'azione del personaggio di Modesta nei confronti di quei muri che la piccola donna incontra agli albori del proprio percorso esistenziale: il muro del padre e della cultura patriarcale, che si trasformano presto in leggi dettate da uomini. Il mondo che si viene a delineare non è creato a immagine e somiglianza delle donne, ma nel nome del Padre. Di fatto, è innegabile che la volontà di Modesta, cresciuta nel degrado di «quel muro sbilenco che la mamma chiamava casa» (*AdG*, p. 10), sia quella di annientare con le fiamme – oltre che la madre e la sorella, complici della violenza subita – soprattutto il padre: «quell'uomo nudo che dormiva ora accanto a lei» (*AdG*, p. 15), in atteggiamento del tutto incurante rispetto all'azione brutale compiuta poco prima. Quindi, anche se la morte dell'uomo non è certa né certificata (verrà ritrovata soltanto la sua giacca azzurra, ma non il corpo carbonizzato), resta il fatto che in Modesta si sia innescato quel moto distruttivo proprio a causa della crudeltà patita dal padre. Perciò, così come esiste il desiderio psicotico del matricidio nella volontà di Modesta, allo stesso modo esiste anche l'idea del *parricidio funzionale*. Anzi, forse non è errato affermare che il parricidio assuma una rilevanza maggiore proprio in virtù del fatto che la volontà di incendiare la casa si origina a partire dal tempo della violenza carnale:

Il dolore ora non c'era più e suo padre sembrava felice nel sonno. Presto si sarebbe svegliato e sicuramente avrebbe voluto rifare quello che l'aveva reso così felice. [...] Io prima ero una bambina, ma ora sono diventata femmina e devo stare attenta: quello già si muove. Devo scappare. Ma dove? Fuori è buio. (*AdG*, p. 15)

Di fronte all'impossibilità di fuga, e soprattutto all'ineluttabilità della violenza che si sarebbe ripetuta, la morte del padre – data la considerazione carnale che ha della figlia, che ai suoi occhi diventa quasi un manichino del desiderio incestuoso – figura come l'unico atto di sopravvivenza perseguibile da parte di Modesta. Per questa ragione, la volontà di compiere il parricidio non può passare in secondo piano, nell'economia critica del testo, rispetto ai matricidi, e risulta altresì necessaria un'analisi di quest'impulso distruttivo.

¹³ L. Fortini, «*L'arte della gioia*» e *l'omicidio mancato* cit., pp. 125-126.

Quando il fuoco viene appiccato, il padre dorme nudo e soddisfatto sul letto, dopo aver violato il corpo della figlia. Dunque, se anche si fosse salvato per miracolo dalle fiamme – da cui, con tutta certezza, si salva soltanto Modesta –, l'intento della protagonista, nell'atto di bruciare tutto, sarebbe rimasto quello di ridurre in cenere, come avviene nei roghi, i due ordini simbolici tradizionali, quello maschile-paterno e quello femminile-materno, con la rispettiva componente di dominazione e subalternità che storicamente tali ordini trascinano con sé.

Non conta tanto l'effetto dell'incendio, vale a dire quello che avviene in seguito all'esplosione delle fiamme che giungono a distruggere il buco nero dove abita la famiglia di Modesta. Il fulcro dell'episodio resta nella volontà di lotta totale da parte della protagonista contro la pulsione distruttiva incarnata dal padre, in quanto portatore di valori annichilenti per la propria soggettività, incline invece alla gioia esistenziale: «proprio perché non c'è soluzione di continuità tra pulsioni di vita e tensione (auto) aggressiva, l'atto inaugurale della vita è anche un atto di morte».¹⁴

II. Il sacrificio dell'ordine patriarcale

Dunque, il parricidio – simbolico o effettivo che sia –, collocato proprio nelle pagine incipitarie del romanzo, assume una rilevanza assolutamente centrale. Seguendo la fisica dell'*effetto farfalla* nella teoria del caos, è come se dalla brusca variazione del microcosmo famigliare di Modesta si propagasse un nuovo ordine valoriale. In termini più chiari, si può leggere la volontà di distruggere la figura paterna e il conseguente incendio come l'innesco di una miccia che conflagra e pervade l'opera di Sapienza.

Dalla scomparsa dell'uomo, e quindi proprio a partire dalla distruzione dell'ordine simbolico del padre, si genera la possibilità di un cambiamento di rotta: Modesta potrà vivere davvero (e *non* sopravvivere) all'insegna della gioia soltanto se sarà in grado di compiere il sacrificio della cultura patriarcale, che entrambi i genitori, con l'adesione al ruolo per loro prestabilito, hanno introiettato. Quindi, se la tradizione occidentale, come si è detto, costruisce il suo immaginario sul sacrificio di Ifigenia, Modesta, abbandonato questo archetipo, abbraccia la sovversiva Antigone, nel contravvenire alla norma patriarcale basata sull'ordine repressivo,¹⁵

¹⁴ G. Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'attrice ai margini del sistema letterario*, Massa, Transeuropa, 2018, p. 188.

¹⁵ Una lettura particolarmente significativa dell'Antigone sofoclea è quella di Luce Irigaray in *Speculum* ma anche in *Essere due* (1994), dove la personaggio sembra sfidare intrinsecamente l'ordine sociale relativo al genere, in quanto persino il re Creonte entra in crisi di fronte alla sua audacia "virile", tanto da arrivare a temerla come potrebbe temere un altro uomo di pote-

alla ricerca di leggi più aderenti al proprio io. E sulla conclusione del dramma familiare, la protagonista insegue un finale diverso da quello delle eroine che la precedono, in quanto sceglie di non immolarsi, e, così facendo, afferma con determinazione il proprio diritto di esistere. Con la sua biografia finzionale, rende giustizia a secoli protagoniste sacrificate in nome della norma del patriarca.¹⁶

Di fatto, facendo dire al maresciallo che «quell'uomo che si spacciava per suo padre» (*AdG*, p. 16) non è stato trovato, Modesta decentralizza e mina le fondamenta dell'autorità paterna, non riconoscendone neppure l'autenticità. È come se il padre, dopo questa affermazione della figlia nonché dopo la sua fine ignota, non fosse mai esistito: esiste soltanto per un giro di pagine, dalla sua comparsa epifanica fino allo stupro, e poi si eclissa, come un'ombra di cui non resta che il soprabito. Quella giacca azzurra, ultima traccia della violenza patriarcale, assume la forma simbolica di un monito che guiderà d'ora in avanti l'agire dell'eroina.

In questa maniera, il romanzo testimonia la crisi in cui è sprofondata la figura autoritaria del Padre dopo la sua messa in discussione critica nelle teorie novecentesche sulla liberazione delle soggettività:¹⁷ se per secoli è stato il simbolo del potere incontrovertibile, alla cui legge deve obbedire l'intera istituzione familiare, – e che conta eroiche rappresentazioni letterarie, divenute ormai archetipiche – nell'universo finzionale di Sapienza, al contrario, si consuma il suo stesso sacrificio.

Smantellati i due ordini simbolici prevalenti nella tradizione occidentale, quello del padre e quello della madre, Modesta non può che ricominciare da sé, autogenerandosi per costruire il proprio, diverso, ordine simbolico. La protagonista dell'*Arte della gioia* ha così intravisto negli omicidi funzionali la possibilità di attuare, con la demolizione della famiglia, quell'«indebolimento di questa persistenza degli aggregati» che, secondo Pareto (attraversato dalla lente critica di Marcuse), «minaccia diretta-

re: l'unico mezzo di salvezza per il suo governo è la repressione della ribelle. Antigone rappresenta, dunque, un archetipo indefinibile una volta per tutte, una donna con il potere dell'uomo, incapace di piegarsi alla legge della violenza, e, invece, assolutamente capace di minacciare l'ordine sociale costituito (Irigaray sottolinea come tutti, schiavi compresi, le avrebbero dato sostegno nella sua lotta contro l'ingiusta legge autocratica se non avessero temuto le ripercussioni per sé stessi).

¹⁶ Fra i tanti esempi, viene in mente la tragedia in versi che Percy Shelley compose fra Roma e Livorno nel 1819, *The Cenci*, in cui l'eroina, Beatrice Cenci, si offre al sacrificio della pubblica esecuzione dopo aver fatto uccidere il padre: il parricidio, dunque, si compie, riscattando così – o almeno così sembrerebbe – la violenza carnale subita dalla figura paterna; ma è solo un'apparenza perché anche lei nell'epilogo muore (non importa che l'autore la faccia avanzare verso il patibolo coraggiosamente). E la sua morte sarà compiuta affinché tutto possa rientrare nel coercitivo ordine delle cose.

¹⁷ Da Wilhelm Reich e i pensatori della Scuola di Francoforte, come Herbert Marcuse ed Erich Fromm, fino ad arrivare a Michel Foucault e Carla Lonzi.

mente la stabilità del dominio sociale». ¹⁸ Difatti, come scriverà Carla Lonzi negli anni Settanta, «la famiglia è il caposaldo dell'ordine patriarcale: essa è fondata non solo negli interessi economici, ma nei meccanismi psichici dell'uomo che in ogni epoca ha avuto la donna come oggetto di dominio». ¹⁹ Soltanto dando alle fiamme l'istituzione repressiva fondata sulla violenza dell'autorità paterna, a cui è riconosciuto il diritto naturalizzato di sopraffazione, Modesta sarà in grado di dirigersi autonomamente verso l'edificazione del proprio ecosistema sovversivo della gioia: «io ho ucciso per necessità mia» (*AdG*, p. 385).

L'uscita di scena del padre – e in generale di entrambi i genitori, vittime e carnefici al tempo stesso del sistema coercitivo della società, che prescrive e incasella i generi in ruoli e comportamenti prestabiliti – è significativa nell'ordine alternativo che Sapienza ricrea attraverso la figura della protagonista. Modesta dovrà affrontare una sorta di viaggio nei regni terreni della costrizione e del dolore, dal convento delle Suore dell'Addolorata, per poi giungere nella città di Catania, a misura d'uomo (non di donna), e infine nel carcere; tutti luoghi legati da un medesimo filo rosso, che si riscontra nella loro norma accuratamente repressiva con cui il Potere si fa garante del suo ordine costituito.

Il romanzo è disseminato di opinioni in controtendenza rispetto alla dominante cultura borghese del secondo Novecento, che scardina, a uno a uno, gli inganni discorsivi su cui per secoli si è costruita la narrazione della società occidentale, che ha posto le sue basi su crepacci mascherati da tradizione e buon senso. Se per smentire l'ipotesi del parricidio, Laura Fortini, andando a far coincidere giustamente la figura paterna con la cultura patriarcale, scrive che «non vi è niente da uccidere, essendo la tradizione ormai [...] senza corpo. [...] Non vi è bisogno di uccidere la tradizione se non ve ne è necessità per la propria sopravvivenza», ²⁰ in realtà nell'*Arte della gioia* si assiste incessantemente all'irruzione di una tradizione ancora troppo ingombrante per permettere a un soggetto di diventare chi desidera essere. Un passaggio particolarmente eloquente a questo riguardo recita:

Il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire. Mentiva la parola amore, esattamente come la parola morte. Mentivano molte parole, mentivano quasi tutte. Ecco che cosa dovevo fare: studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali... E poi, ripulirle dalla muffa, liberarle

¹⁸ H. Marcuse, *L'autorità e la famiglia. Introduzione storica al problema*, trad. it. di A. Marietti Solmi, Torino, Einaudi, 1977, p. 132.

¹⁹ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti cit.*, p. 25.

²⁰ L. Fortini, «*L'arte della gioia*» e *l'omicidio mancato cit.*, p. 126.

dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove, e soprattutto scartare per non servirsi più di quelle che l'uso quotidiano adopera con maggiore frequenza, le più marce, come: sublime, dovere, tradizione, abnegazione, umiltà, anima, pudore, cuore, eroismo, sentimento, pietà, sacrificio, rassegnazione.

Imparai a leggere i libri in un altro modo. (*AdG*, pp. 134-135)

Perciò, il passo decisivo verso la liberazione di Modesta consiste anche nello studio discorsivo delle parole e dei sistemi di controllo sociale che esse veicolano. Di tutte quelle parole che, in tempo di guerra, avevano spinto gli uomini a scendere in campo e a immolarsi, facendo leva sull'eroismo e sul coraggio da dimostrare per il bene della patria, di tutte quelle parole che, tramandate di bocca in bocca, avevano rinchiuso le donne nel ruolo di angeli del focolare, adesso viene fatto un falò grazie alla pratica decostruttiva della protagonista, che ne avverte tutta la minaccia. In definitiva, esse non sono che un'arma del potere costituito attraverso cui è possibile placare o sobillare le masse al momento opportuno.

Questa scoperta epifanica sarà per Modesta la miccia necessaria verso l'emancipazione di sé dalle insidie sociali, spacciate per moralità: «in quel primo tentativo di individuare la bugia nascosta dietro le parole anche per me suggestive, mi accorsi di quante di esse e quindi di quanti falsi concetti ero stata vittima. E il mio odio crebbe giorno per giorno: l'odio di scoprirsi ingannati» (*AdG*, p. 135). Dopo la riappropriazione delle parole decostruite, si può incedere con più consapevolezza verso la creazione del proprio ecosistema sovversivo.

Oltre alla scoperta del meccanismo di decostruzione delle parole, e di conseguenza della tradizione che le ha portate avanti, un ulteriore cambiamento a livello di consapevolezza è reso possibile grazie al contatto con la cultura rivoluzionaria, attraverso la biblioteca di un anarchico non più in vita, Jacopo. Difatti, Modesta scopre da Beatrice (il suo primo amore, nonché la nipote di Jacopo) che «ci sono solo libri scandalosi. È proibito leggerli. Io ho sempre avuto tanta curiosità, ma non ho mai osato prenderne uno, anche se la chiave è lì nel vaso dove lui l'ha lasciata...» (*AdG*, p. 63). Sono libri eretici, perché per Jacopo «l'invenzione di Dio è una spiegazione troppo facile [...] per spiegare tutta la bellezza e il mistero delle farfalle» (*ibidem*).

La stanza di Jacopo si configura come un *limen*, il varco per accedere a una conoscenza seppellita dentro Modesta, ma ancora da verbalizzare, proprio per mezzo di quei libri proibiti che Beatrice non aveva avuto neppure il coraggio di toccare. L'epifania della ribellione eretica è descritta come il canto delle Sirene omeriche: «Finalmente avevo trovato un altro eretico. Quei libri che ammiccavano nella penombra mi attiravano più

della voce carezzevole e rapida di Beatrice» (*AdG*, p. 64). L'oscurità dell'atmosfera sembra fare eco visiva alla frase di Diderot, tratta dall'*Interpretazione della natura*, che Jacopo aveva sottolineato: «c'è un tipo di oscurità che potremmo definire l'affettazione dei grandi maestri. È un velo che a essi piace stendere fra il popolo e la natura...» (*AdG*, p. 91). E non è casuale che vicino alla sottolineatura venga citato anche Marx. Come sostiene Rizzarelli, la biblioteca di Jacopo «offre a Modesta una costellazione di autori (da Voltaire a Diderot a Marx e Bebel) che dà fondamento alla costruzione della propria genealogia libertina», tale per cui «Jacopo è la "figura di precettore" più importante in questa fase della *Bildung* di Modesta, ai fini dell'elaborazione di un modello culturale, ideologico e politico a cui resterà fedele nel corso di tutta la sua lunga vita».²¹

Infatti, dopo aver scoperto la biblioteca di Jacopo, Modesta viene attratta dalle sue ceneri, comprendendone la valenza rivoluzionaria, perché esse rendono evidente che Jacopo «non credeva in nessun dio e che era morto senza paura» (*AdG*, p. 91). La laicità anarchica dello zio di Beatrice – secondo cui «ricamare rincretiniva le donne» (*AdG*, p. 63) – sarà lo strumento utilizzato dalla protagonista per liberarsi dell'idea di Dio (il Padre per eccellenza) che il convento aveva tentato di imprimerle.

Significativamente in seguito alla scoperta di Bebel («la nuova bibbia delle donne di domani», *AdG*, p. 436) e del socialismo che predicava in modo così sovversivo l'uguaglianza dei generi, Modesta si lascia andare ad una riflessione sull'educazione delle donne che coglie l'origine della loro subordinazione:

Tutti quei libri spaventosi che parlavano d'amore! Erano belli a leggersi, ma le passioni che trattavano erano fanatiche, avrebbe detto Voltaire, come la passione della religione. Eppoi chissà perché erano sempre le donne che ci rimettevano... Jacopo diceva che il motivo era che le donne vengono educate soltanto all'amore... Doveva guardarsi da Beatrice e pensare alla sua vita. (*AdG*, p. 94)

Modesta si rende ben presto conto, a questo punto della sua controformazione anarchica, del potere dell'educazione: le donne vengono educate all'amore attraverso una letteratura fortemente distorta rispetto alla realtà, nella proposta di un'immagine dei generi fuorviante. Inoltre, questo tipo di rappresentazione asfittica colpisce la coscienza delle donne, che introiettano così il desiderio del matrimonio e la subordinazione al futuro marito. Si tratta di quel meccanismo che Pierre Bourdieu ha

²¹ M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza* cit., p. 87.

definito «*somatizzazione dei rapporti sociali di dominio*»,²² che si attua mediante una continua «azione pedagogica», volta a esprimere e reiterare «un ordine fisico e sociale completamente organizzato secondo il principio di divisione androcentrico»,²³ un ordine che non colpisce soltanto le donne. Infatti, vittime del sistema patriarcale sono anche gli uomini che, non potendosi confrontare con l'altro da sé (a causa dei tabù, il confronto diviene pressoché impossibile e si finisce per incamerare passivamente i valori della mascolinità tossica che la cultura e gli uomini più adulti insegnano), non sono in grado, in definitiva, di confrontarsi con una soggettività femminile differente dallo schema letterario che hanno appreso. Ne è un esempio lampante il ritratto di Carlo Civaldi, il medico socialista con cui Modesta ha una relazione; nonostante la sua preparazione culturale, l'uomo è rimasto vittima degli stereotipi di genere, l'unica lente distorta attraverso cui è in grado di guardare all'universo femminile. La risposta di Modesta alla sua manchevole visione del mondo è la provocazione, tutta giocata sulla messa in ridicolo dei valori veicolati da una letteratura decrepita rispetto all'innovazione dei tempi, o forse rispetto alla maturazione quasi preveggenze dell'eroina:

O forse ti piaceva pensare che mi avessero sacrificata? Non rispondi? Adesso capisco: ti eri fatta una tua santa un po' dantesca da amare. O preferisci Petrarca, come credo? Allora hai fatto di me la tua pura e santa *Laura*. Poveri ragazzi! A noi *Madame Bovary* e a voi *Laura*. Ma dai, Carlo, siamo nel millenovecentoventuno! (*AdG*, p. 165)

Ma Carlo, pur nella consapevolezza della sua ignoranza in fatto di donne,²⁴ è soltanto una pedina narrativa per porre sotto inchiesta il dilagare degli stereotipi ricorsivi che la letteratura – elevata a strumento di emancipazione civile – porta avanti. Ed è vitale, ragionando in quest'ottica, il monologo di Modesta sulla potenza delle parole, che celano dietro la loro naturalezza dei meccanismi insidiosi attraverso cui si può esercitare il controllo sulla coscienza di chi quelle parole le fa proprie.

Tuttavia, l'attacco di Sapienza alla reativa cultura patriarcale non colpisce soltanto i personaggi maschili che hanno introiettato la divisione di genere e sono stati educati al maschilismo tossico dai propri famigliari. Una

²² P. Bourdieu, *Il dominio maschile* cit., p. 33, corsivo dell'originale. L'espressione è ricordata, a questo proposito, già da G. Scarfone, *Forme dell'alterità e dinamiche del matricidio* cit., p. 16.

²³ P. Bourdieu, *Il dominio maschile* cit., p. 33.

²⁴ «Tu non lo sai, Modesta, che cosa sono gli uomini che ho conosciuto fin da piccolo, gli uomini che mi hanno formato. Non sai la loro solitudine, la loro ignoranza delle donne di cui credono di sapere tutto fin dalla prima prostituta da cui hanno avuto il coraggio d'andare» (*AdG*, p. 169).

delle polemiche più interessanti nel romanzo è quella rivolta a una donna amata da Modesta, Joyce (l'attivista impegnata nella lotta al nazifascismo), caduta nel tranello sociale del patriarcato, introiettato a tal punto da giungere all'odio per sé stessa.²⁵ Alla luce del dato sociologico, è bene osservare come Sapienza proietti sul personaggio di Joyce la problematicità di un femminile che intrattiene con la propria natura un rapporto conflittuale.

Il punto è che, esattamente come alcuni uomini incamerano la sicurezza della loro superiorità sulla base della potenza virile, su cui agisce il discorso dominante trasmesso dall'educazione familiare, scolastica, mediatica e così via, alcune donne prestano fede alla narrazione che le vede ritratte come subalterne e quasi mutilate – si pensi alla tesi freudiana riguardo l'invidia del pene che genera nelle bambine un complesso di castrazione – rispetto alla pienezza dell'essere uomo. Di conseguenza, accade che si sviluppi, in reazione al senso di impotenza, la misoginia femminile: «L'oggetto della misoginia femminile, insomma, sembra essere la donna che identifica, deliberatamente o inconsapevolmente, il suo sesso con il considerarsi perdente, svantaggiata o giustificata di ogni sua pochezza umana».²⁶ Joyce, infatti, sembra aver introiettato il dogma patriarcale a tal punto da reputare assolutamente privo di logica e naturalità²⁷ l'amore, anche a livello sessuale, con un'altra donna. La repulsione della propria omosessualità deriva proprio dalle letture di Freud – si pensi a quanto la cultura produca significato tanto da spingere a rinnegare la propria individualità – e dall'analisi psicoterapeutica, attraverso cui Joyce costruisce la percezione del proprio io come devianza rispetto alla moltitudine eteronormata: «Non sono una donna, sono un essere deviato» (*AdG*, p. 349). Questo è esattamente l'effetto che la produzione discorsiva induce: Joyce, interiorizzando l'eterosessualità come norma, e viceversa l'omosessualità come malattia, nel timore della reclusione e della marginalizzazione nel suo mondo relazionale, arriva a tradire sé stessa e l'amore che naturalmente la

²⁵ L'argomento è affrontato esplicitamente da P. Bourdieu, *Il dominio maschile* cit., p. 22: «le donne, per esempio, possono fondarsi sugli schemi di percezione dominanti [...], che le portano a farsi una rappresentazione molto negativa del loro stesso sesso». Inoltre, come ricorda Monica Farnetti (*Appassionata Sapienza* cit., p. 92), anche Luisa Muraro aveva affrontato l'argomento dell'odio di una donna per il suo stesso genere, asserendo che si tratta di «una specie di piega mentale che si forma nella vicinanza con qualcosa che la mente si rifiuta di assimilare» (L. Muraro, *Le ragioni che una donna può avere di odiare la sua simile*, in P. Highsmith, *Piccoli racconti di misoginia* [1975], trad. it. di M. Caramella, Mialno, La Tartaruga, 1984, p. 96).

²⁶ L. Muraro, *Le ragioni che una donna può avere di odiare la sua simile* cit., p. 102.

²⁷ Riguardo il concetto di "naturale" e "logico" utilizzato dalle pratiche discorsive del Potere per dirigere l'orientamento del corpo sociale, al fine di creare una norma e una sua evasione, a causa della quale si creano dei soggetti esclusi dalla socialità, si vedano gli studi di Michel Foucault, da *Le parole e le cose* (1966) fino ai quattro volumi di *Storia della sessualità* (1976-2018); è, infatti, uscito postumo l'ultimo volume, *Le confessioni della carne*.

unisce a Modesta, pensando a loro come donne perdute rispetto alla «normalità, alle leggi di natura» (*AdG*, p. 347). La risposta della protagonista sembra incarnare tutto lo spirito del discorso foucaultiano: «Ma che dici, Jò? Chi conosce la natura? Chi ha stabilito queste leggi? Il dio dei cristiani? O Rousseau? Rispondi, Rousseau che ha spostato Dio dai cieli per infilarlo nell'albero?» (*ibidem*). Ed è proprio in un passaggio come questo che si condensa la forza del decostruzionismo sapienziano, per il tramite di Modesta che, giunta all'acme del suo percorso di emancipazione, tenta di ricucire le spaccature identitarie di un altro da sé mutilato, causate dall'incameramento incosciente del dogma, che in questo specifico caso è incarnato nel Freud delle «regole sane della natura» (*AdG*, p. 349). Ma neppure il tentativo di accompagnarla con la logica verso l'unità dell'io sarà sufficiente: Joyce, non riuscendo a percepirsi intera e donna come vorrebbe Modesta, finirà come il «fantasma» (*AdG*, p. 470) di sé stessa ad allargare le fila dell'ordine costituito nell'immediato dopoguerra, e, una volta ripudiato ogni suo tratto identitario, incamererà «quel sorriso accattivante, democratico, proprio dei divi e dei politici d'oltreoceano» (*ibidem*). Osservando quella donna-fantoccio che ora esercita la censura sugli articoli contestatori, Modesta penserà, rivolgendo la mente alle nuove generazioni:

Non è l'uomo che vi ha tradite, ma queste donne ex schiave che hanno volutamente dimenticato la loro servitù e, rinnegandovi, si affiancano agli uomini nei vari poteri. [...] attente, voi, privilegiate dalla cultura e dalla libertà, a non seguire l'esempio di queste negre perfettamente allineate. Al posto delle mani tagliuzzate dalla varecchina, per voi si preparano anni di cupo esercizio mascolino nel legare alla catena di montaggio le più povere, e l'atroce notte insonne dell'efficienza a tutti i costi. E fra venti anni di questo esercizio vi troverete chiuse in gesti e pensieri distorti come questa larva che sorride per dovere d'ufficio – materializzazione né maschile né femminile –, inchiodate davanti al vuoto e al rimpianto della vostra identità perduta. (*AdG*, pp. 470-471)

Le donne allineate al potere patriarcale, e quindi a quell'ordine simbolico del padre che Modesta ha dato alle fiamme durante la sua infanzia, sacrificano così la propria complessità identitaria e si fanno carnefici nel perpetuare la catena di sopraffazione sociale delle elette nei confronti di coloro che non hanno avuto i mezzi per emanciparsi. Le Joyce e gli uomini che sacrificheranno sé stessi al dogmatico sistema sociale faranno la fine degli I.M. (Infelici Molti) di Elsa Morante: «TUTTI MARCIARE UNITI / SOTTO LA SIGLA I.T. VERSO L'ESTREMO DÌ / E LÌ / COMPATTI E ISTUPIDITI / CREPARE».²⁸

²⁸ E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* [1968], Torino, Einaudi, 2020, p. 129.

L'arte della gioia di Sapienza, per tutte le ragioni etiche di messa in discussione dell'ordine costituito – in sintesi, dell'ordine simbolico patriarcale – indagate finora, offre un formulario critico del dubbio, attraverso la sua pratica di decostruzione del dato socioculturale presentato dal Potere come naturale. La tradizione continua tuttora ad avere il suo peso, incidendo fortemente sulla marginalizzazione di scrittrici come Goliarda Sapienza, che con la sua penna non allineata ha creato una personaggio²⁹ *sui generis* come Modesta. Senza l'atto iniziatico del parricidio, non si potrebbe verificare quel processo di deflagrazione che la donna compie nei riguardi della tradizione patriarcale e di quel corpo sociale che ha introiettato e poi trasmesso passivamente le pratiche di repressione e subalternità, secondo la Legge del Padre.

²⁹ Cfr. R. Mazzanti, S. Neonato, *Introduzione*, in *L'invenzione delle personagge* cit., pp. 7-17.



scrittura/lettura/ascolto

Forme della paralisi, forme dell'impegno: una lettura stilistica della *Giornata d'uno scrutatore* di Italo Calvino

MARGHERITA MARTINENGO

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
margherita.martinengo@uniroma1.it

Abstract. The article presents a stylistic analysis of Italo Calvino's *La giornata d'uno scrutatore*. It first explores the characteristics of the narrator (autobiographical matrix, relationship with the protagonist) and the function of parentheses, undoubtedly the most typical stylistic element of the work. The analysis highlights how *La giornata d'uno scrutatore* is supported by a binary and symmetrical principle, which affects both the content and the form of the narrative discourse; this principle is interpreted as a certification of the failure and of the impossibility of interpreting reality according to a dialectical (triadic) mechanism. The work finally follows the protagonist's development. Amerigo Ormea initially appears to be stuck in a state of paralysis, but in the end, the only one among the protagonists of the *Cronache degli anni Cinquanta*, he becomes capable of defining a space, albeit limited, in which reason and ethically oriented action exist, opposing (aware of the limitations of his own action) the practice of electoral fraud at the "Cottolengo".

Keywords: style, dialectical materialism, engagement, bildung, paralysis.

Riassunto. L'articolo presenta un'analisi stilistica della *Giornata d'uno scrutatore* di Calvino. Vengono innanzitutto approfondite le caratteristiche della voce narrante del testo (matrice autobiografica, relazione con il protagonista) e il funzionamento delle parentetiche, senz'altro l'elemento stilistico più tipico dell'opera. L'analisi evidenzia come a reggere la *Giornata* sia un principio binario e simmetrico, che agisce su contenuto e forma del discorso narrativo; questo principio è letto come certificazione del fallimento e dell'impossibilità di interpretare la realtà secondo un meccanismo dialettico (triadico). Il contributo segue infine il processo di formazione del

protagonista. Amerigo Ormea appare dapprima bloccato in uno stato di paralisi, mentre alla fine giunge, unico tra i protagonisti delle *Cronache*, a circoscrivere uno spazio, pur ristretto, in cui si danno la ragione e l'azione eticamente orientata, arrivando a opporsi (consapevole della limitatezza della propria azione) alla pratica dei brogli elettorali al «Cottolengo».

Parole chiave: Calvino, cronache degli anni cinquanta, impegno, stile, dialettica.

La giornata d'uno scrutatore viene tradizionalmente considerata un'opera spartiacque nella produzione calviniana: un romanzo tanto breve quanto deflagrante con il quale da un lato, mettendo al centro del discorso le fatiche – interpretative, individuali e politiche – di un protagonista scopertamente autobiografico, Calvino sembra voler chiudere i conti con una stagione improntata all'impegno, e, dall'altro, non rinuncia a confrontarsi con questioni di grande rilevanza sociale e anzi, per sua stessa ammissione, affronta temi altrove mai toccati così esplicitamente: l'infelicità della natura, il dolore, la responsabilità della procreazione.¹ Si tratta di una dialettica di fondo che si rifrange diffusamente nell'opera (ritorna cioè in altre declinazioni, per esempio nel confronto continuo tra paralisi e azione, o tra razionalità e caos) e che soprattutto letteralmente la informa a più livelli, dalle scelte contenutistiche alla struttura, fino alla costruzione del discorso narrativo.

I. Autore, narratore, personaggio

Il racconto dello *Scrutatore* è condotto da un narratore extra ed eterodiegetico che, per certi aspetti, si comporta come un classico narratore onnisciente: all'inizio del secondo capitolo inserisce un commento meta-narrativo sulla scelta di inserire o meno nomi propri o riferimenti preci-

¹ Cfr. un'intervista rilasciata da Calvino in occasione dell'uscita dell'opera: il testo esce parzialmente con il titolo *Una domanda a Calvino* sul «Corriere della sera» del 10 marzo 1963 ed è ora disponibile integralmente come presentazione all'edizione dello *Scrutatore* negli «Oscar Moderni» Mondadori (2016, pp. V-VIII; la citazione è a p. VI), a cui ha collaborato Luca Baranelli. Sull'ampiezza degli interrogativi sollevati da Calvino nello *Scrutatore* cfr. C. Fenoglio, *Calvino "scrutatore" tra medicina, sociologia, utopia fallita*, in *Letteratura e Scienze*. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-dicongresso/letteratura-e-scienze>, ultimo accesso: 19/5/2014).

si all'interno del testo;² conosce e ricostruisce il passato del «Cottolengo» (GS, pp. 8-9), così come il futuro delle elezioni (GS, p. 76). D'altra parte, è anche vero che questi interventi sono piuttosto rari e che la focalizzazione del testo rimane perlopiù interna: la voce narrante sceglie infatti di raccontare i fatti attenendosi prevalentemente al punto di vista del protagonista, con frequenti contaminazioni anche sul piano della voce attraverso un massiccio ricorso all'indiretto libero. Per riprendere un'espressione di Mario Barenghi, il narratore dello *Scrutatore* si presenta insomma come particolarmente «acquattato»³ (anche se, come si è visto, non si può sostenere che sia del tutto azzerato).

La relazione ambigua che si costituisce tra queste due istanze, una di matrice narratoriale-autoriale e una rappresentata dal protagonista, può essere seguita con profitto sulle parentetiche, senz'altro l'elemento stilistico più caratteristico dello *Scrutatore*. Già nella *Nuvola di smog* Calvino ricorre diffusamente all'inserimento di parentesi; se però nella *Nuvola* queste sono sistematicamente da attribuire alla voce narrante, ossia al personaggio che racconta le vicende passate da una posizione ulteriore, solo in alcuni casi lo stesso meccanismo si ritrova anche nello *Scrutatore* (si prenda di nuovo come esempio la prolessi del XV capitolo).⁴ In altri casi, all'opposto, le parentetiche isolano un cambiamento di prospettiva e talvolta anche di voce rispetto ai passaggi che le ospitano: per esempio, nel corso dell'intero quinto capitolo contengono esplicitamente i pensieri di Amerigo, mentre il discorso generale, fuori dalle parentetiche, è condotto dal narratore eterodiegetico.⁵ Già l'alternanza di queste soluzioni denuncia una profonda solidarietà tra l'istanza narrante e il personaggio; solidarietà

² «Se si usano dei termini generici come “partito di sinistra”, “istituto religioso”, non è perché non si vogliono chiamare le cose con il loro nome, ma perché anche dichiarando *d'emblée* che il partito di Amerigo Ormea era il partito comunista e che il seggio elettorale era situato all'interno del famoso “Cottolengo” di Torino, il passo avanti che si fa sulla via dell'esattezza è più apparente che reale» (I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, poi in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1991-1994, vol. 2, pp. 3-78: p. 7; d'ora in avanti GS).

³ M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 74-75: «Leterodiegesi “acquattata” è quella, ad esempio, del *Sentiero*, della *Speculazione*, della *Giornata di uno scrutatore*».

⁴ L'anticipazione è tutta contenuta in parentetiche dall'ampiezza crescente, le quali contraddicono le specifiche previsioni del protagonista sui risultati elettorali, anche se di fatto esprimono dubbi e perplessità del tutto analoghi a quelli che innervano i suoi ragionamenti. Si veda in particolare l'ultima (GS, p. 76): «(invece ogni cosa si mostrò sempre più complessa, e fu sempre più difficile distinguere il positivo e il negativo all'interno d'ogni cosa positiva e negativa, e più necessario scartare le apparenze e cercare le essenze non provvisorie: poche e ancora incerte...)»

⁵ Si tratta del capitolo in cui si descrivono più diffusamente le operazioni di voto e le dinamiche interne al seggio; parallelamente, i pensieri di Amerigo si concentrano sul tema della bellezza e ruotano attorno alla figura dell'amante Lia (GS, p. 23 e sgg.).

che è ulteriormente rimarcata dal fatto che spesso la sostanza e la prospettiva delle parentetiche si mescolano e si confondono con quelle del discorso principale. Si consideri ad esempio il capitolo IX, che ospita quella che viene definita una «crisi religiosa» di Amerigo:

Le elezioni, qui, a non starci attenti, diventavano una specie di atto religioso. Per la massa dei votanti, ma anche per lui: l'attenzione dello scrutatore ai possibili brogli finiva per esser catturata da un broglio metafisico. Visti da qui, dal fondo di questa condizione, la politica, il progresso, la storia, forse non erano nemmeno concepibili, (*siamo in India*) [1], ogni sforzo umano per modificare ciò che è dato, ogni tentativo di non accettare la sorte che tocca nascendo; erano assurdi. (*È l'India, è l'India, pensava, con la soddisfazione d'aver trovato la chiave, ma anche il sospetto di star rimuovendo dei luoghi comuni*) [2].

Quest'accolta di gente menomata non poteva esser chiamata in causa, nella politica, che per testimoniare contro l'ambizione delle forze umane. Questo voleva dire il prete: qui ogni forma del fare (*anche il votare alle elezioni*) [3] si modellava sulla preghiera, ogni opera che si compiva qui (*il lavoro di quella piccola officina, la scuola di quell'aula, le cure di quell'ospedale*) [4], aveva solo il significato di variante dell'unica attitudine possibile: la preghiera, ossia il farsi parte di Dio, ossia (*Amerigo azzardava definizioni*) [5] l'accettare la pochezza umana, il rimettere la propria negatività nel conto d'una totalità in cui tutte le perdite s'annullano [...].

Certo, una volta ammesso che quando si dice «uomo» s'intende l'uomo del «Cottolengo» e non l'uomo dotato di tutte le sue facoltà (*ad Amerigo adesso, suo malgrado, le immagini che venivano in mente erano quelle statuarie, forzute, prometeiche, di certe vecchie tessere di partito*) [6], l'atteggiamento più pratico diventava l'atteggiamento religioso, cioè lo stabilire un rapporto tra la propria menomazione e un'universale armonia e completezza [...] Dunque progresso, libertà e giustizia erano soltanto idee dei sani (*o di chi potrebbe – in altre condizioni – essere sano*) [7] cioè idee di privilegiati, cioè idee non universali?

Già il confine tra gli uomini del «Cottolengo» e i sani era incerto: cos'abbiamo noi più di loro? Arti un po' meglio definiti, un po' più di proporzioni nell'aspetto, capacità di coordinare un po' meglio le sensazioni in pensieri... poca cosa, rispetto al molto che né noi né loro si riesce a fare e a sapere... poca cosa per la presunzione di costruire noi la storia...

Nel mondo-Cottolengo (*nel nostro mondo che potrebbe diventare, o già essere, «Cottolengo»*) [8] Amerigo non riusciva più a seguire la linea delle sue scelte morali (*la morale porta ad agire; ma se l'azione è inutile?*) [9] o estetiche (*tutte le immagini dell'uomo sono vecchie, pensava, camminando tra quelle madonnette di gesso, quei santini; non a caso già i pittori coetanei d'Amerigo a uno a uno s'erano risolti all'astrattismo*) [10]. (GS, pp. 40-42, corsivi miei)

Lungo il capitolo, in alcuni punti le parentesi sembrano isolare la prospettiva, i pensieri e le parole di Amerigo, che vengono inseriti diretta-

mente, con o senza il ricorso alle virgolette, o sono introdotti attraverso verbi o locuzioni dichiarativi (parentesi [1], [2], [6], [9]); non si tratta però di una soluzione sistematica e regolare, e infatti in altri passaggi l'espressione dei pensieri e della prospettiva del personaggio è affidata invece al testo principale (si prenda a esempio l'interpretazione dell'affermazione del prete nel secondo capoverso citato e la dichiarazione della confusione di Amerigo nell'ultimo). L'ultima parentetica ([10]) contenuta nella citazione è addirittura mista: contiene sia un pensiero del personaggio sia una considerazione del narratore, che contestualizza e amplia il discorso. Si aggiunga poi il fatto che i confini tra parentesi e testo appaiono estremamente porosi: nel secondo capoverso citato, la parentesi [5] – «Amerigo azzardava definizioni» – è riferita dalla voce narrante e chiarisce inequivocabilmente che tutto il paragrafo è costituito dai tentativi di Amerigo di definire il significato della preghiera. In questo caso, insomma, le parentetiche non si contrappongono né rimangono indipendenti, ma si legano e complicano ulteriormente il ragionamento condotto nella porzione di testo che le contiene.

Sulla base di alcuni elementi testuali si potrebbe leggere tutto il capitolo come un esempio di discorso indiretto libero continuato. Il ragionamento in effetti si innesca a partire dall'affermazione («Gratitudine a Dio nostro Signore, e basta», *GS*, p. 39) con cui il prete che accompagna gli scrutatori risponde al timido tentativo di Amerigo di impedire il voto di una paziente nel capitolo precedente; si notino poi la scelta dei deittici («qui» compare più volte a breve distanza); l'uso del «ci» attualizzante («a non starci attenti»); il ricorso alla prima persona plurale. Il fatto che in alcuni punti ci sia un'esplicita denuncia dell'immissione della voce o dei pensieri del personaggio, tuttavia, legittima l'ipotesi che questi rimangano, per quanto analoghi nella sostanza, isolabili rispetto a quelli del narratore. A questo proposito, è utile considerare per esempio come la «crisi religiosa» di Amerigo venga introdotta due volte nel testo, una di seguito all'altra: dapprima, è la voce narrante a ipotizzare che Amerigo stia attraversando una crisi religiosa, dopo aver descritto il suo stato d'animo; subito dopo, è lo stesso protagonista a commentare ironicamente: «Ecco, uno esce un momento a fumare una sigaretta, – pensò, – e gli prende una crisi religiosa» (*GS*, p. 42). Come si diceva poco sopra, il ruolo del narratore dello *Scrutatore*, per quanto «acquattato», non è affatto azzerato. Ciò significa che il dubbio e la perplessità che governano l'opera non dipendono esclusivamente dall'assunzione del punto di vista del personaggio, procedimento che pure va riconosciuto come costante del testo, ma sono propri anche della voce narrante. Il dato è di per sé notevole perché l'impossibilità di stabilire chiaramente a chi siano da imputare alcune dichiarazioni o domande, laddove non ci sia un'indicazione testuale esplicita, ne

amplifica il valore e la portata e fa sì che, non essendo strettamente limitate al personaggio, abbiano un impatto decisamente maggiore sul lettore, al di là della sua propensione o meno a empatizzare con Amerigo. L'effetto agisce in maniera ancora più decisiva se si accetta l'ipotesi che la voce narrante possa essere riferibile non tanto a una funzione testuale astratta ma, piuttosto, direttamente all'autore storico.⁶ Così, per esempio, le espressioni alla prima persona plurale finiscono per coinvolgere più da vicino chi legge («cos'abbiamo noi più di loro?»; «(nel nostro mondo che potrebbe diventare, o già essere, "Cottolengo")»), a differenza di quanto accadrebbe se nel testo ci fosse una precisa indicazione testuale che il «noi» sia pronunciato inequivocabilmente dal protagonista e dunque del tutto interno all'universo narrativo. Già Milanini d'altronde riconosceva nel narratore una sorta di doppio più maturo del protagonista, e quindi una figura del tutto accostabile al Calvino che nel 1963 completa finalmente lo *Scrutatore* e riguarda all'esperienza passata con una nuova consapevolezza:⁷ oltre l'evidente matrice autobiografica di Amerigo, a legittimare questa ipotesi sta anche l'effetto amplificante e attualizzante dato dalla solidarietà tra protagonista e voce narrante (che è tanto più rilevante se le due istanze si riconoscono come distinte e dotate di una fisionomia autonoma).

II. Ambivalenza e principio binario: la paralisi dello *Scrutatore*

Attraverso l'adesione pressoché costante alla prospettiva del comunista Amerigo Ormea, «che si vedeva – un po' ironicamente un po' sul serio – nella parte d'un ultimo anonimo erede del razionalismo settecentesco» (GS, p. 9) e che si presenta «sempre pronto a comporre gli estremi» (GS, p. 35), Calvino costruisce lo *Scrutatore* come un esercizio di applicazione estesa delle leggi della dialettica; risultato di questo esercizio, tuttavia, non sarà affatto uno scatto di comprensione, bensì la constatazione della non spendibilità, almeno non in assoluto, di quell'apparato interpretativo.

A reggere il testo, più che un principio triadico di composizione degli opposti è un principio binario e simmetrico, che agisce su contenuto e for-

⁶ Negli ultimi anni la narratologia post-classica ha com'è noto rivalutato la figura dell'autore storico e, specularmente, proposto un ridimensionamento della funzione del narratore. Per una ricostruzione teorica della questione e una proposta di applicazione dell'ipotesi sulla narrativa italiana cfr. almeno S. Ballerio, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013 e F. Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

⁷ Cfr. il capitolo «Il realismo speculativo: La speculazione edilizia, La nuvola di smog, La giornata d'uno scrutatore», in C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggi su Italo Calvino* [1990], Roma, Carocci, 2022, pp. 65-88: p. 81.

ma del discorso narrativo. Dietro la prima impressione di caos che si ha dalla lettura, infatti, nell'opera può essere rintracciato un serrato sistema di coppie oppostive, sia all'interno del sistema dei personaggi o nell'insieme degli elementi concretamente presenti nell'universo narrativo, sia sul piano dell'organizzazione del discorso. L'effetto finale di perplessità e di disordine allora non deriva dall'assenza di un principio strutturante, bensì dal continuo fallimento del meccanismo dialettico – che si lascia dietro un'opposizione irrisolta, come tra forze equivalenti giunte a un punto di equilibrio inscalfibile⁸ – e insieme dal tentativo di riapplicarlo ogni volta, da cui consegue l'accumulazione di nuove contraddizioni.⁹

È difficile imputare al caso il fatto che il numero due ricorra insistentemente nel testo, anche laddove non sia determinato per natura. Se la presenza del numero non è naturalmente rilevante rispetto a gambe o moncherini (GS, pp. 18, 76), appare invece significativo che venga utilizzato per indicare una numerosa serie di gesti e atteggiamenti: due sono le chiamate di Lia che vengono riferite ad Amerigo dalla donna di servizio, due i desideri dello scrutatore durante la sua pausa pranzo (una doccia e un libro); due i minuti necessari secondo Lia per esprimere la propria preferenza alle elezioni; due le file di letti nel reparto visitato dal seggio distaccato (e qui rendono il carattere asettico e simmetrico del mondo ospedaliero; rispettivamente GS, pp. 48, 51 e 60). Ancora, in casi anche più significativi poiché il doppio si accompagna esplicitamente con la notazione del carattere antinomico degli elementi della coppia: Amerigo è animato da due principi («non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire»); nel tentativo di definire il significato di dirsi «comunista», ottimismo e pessimismo si rivelano nel corso del discorso «se non la stessa cosa, le due facce della stessa foglia di carciofo»; i vecchietti che spiccano tra i primi votanti che si presentano al seggio sono «ricoverati, o artigiani al servizio dell'istituto, o le due cose insieme» (rispettivamente GS, pp. 6, 10 e 18). L'insistenza sulla creazione

⁸ «Quand j'ai déclaré une idée, un principe, je pense toujours: et si le contraire était vrai? Et je me pose toujours des objections pour voir si ce que je viens de dire tient encore. Et parfois j'arrive, non pas à une synthèse, mais à voir qu'un raisonnement et le raisonnement opposé ont un point commun» (da un'intervista a Marianne Alphant; cito da D. Scarpa, *Il fotografo, il cavaliere e il disegnatore. Italo Calvino nel 1964*, in «Belfagor», 48, 5, 1993, pp. 519-532: p. 520).

⁹ Già Asor Rosa individua nella trama di contraddizioni irrisolte che si susseguono nel testo uno dei principi fondanti dello *Scrutatore* (cfr. il capitolo «Il carciofo della dialettica», in A. Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 31-40, in particolare pp. 32-25). Cfr. anche A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, UTET, 2008, p. 81. Sull'accumulazione di antitesi e sulla condizione di paralisi vissuta da Amerigo tanto nella sua attività di scrutatore letterale quanto nel senso di osservatore di sé e della realtà che lo circonda cfr. V. Gigliotti, *Italo Calvino «scrutatore» dell'aporia di una giustizia giusta*, in «Lettere italiane», 71, 2, 2019, pp. 316-345.

di coppie (di elementi, di gesti, ma anche di caratteristiche), è certo un elemento minuto, ma si rivela spia di un principio compositivo dell'opera, fondamentale sia a livello strutturale sia perché compendia il nucleo di significato più profondo dello *Scrutatore*, ossia la problematizzazione delle leggi della dialettica e l'*impasse*, apparentemente irrisolvibile, della politica davanti a certe manifestazioni della natura.

La prima, e la più evidente, opposizione vede contrapposti il mondo esterno, innanzitutto Torino, e l'istituto del «Cottolengo», definito fin dal primo capitolo come un mondo altro rispetto alla città. A sfilare nella sezione elettorale è infatti «un'Italia nascosta [...], il rovescio di quella che si sfoggia al sole, che cammina le strade e che pretende e che produce e che consuma, [...] il segreto delle famiglie e dei paesi, [...] il Piemonte disperato che sempre stringe dappresso il Piemonte efficiente e rigoroso» (GS, pp. 20). Torino, città che contiene a sua volta una doppia anima, essendo tradizionalmente simbolo da un lato di raffinatezza e decoro e dall'altro di operosità, produttività e disciplina, trova un suo preciso ribaltamento nell'istituto, che contraddice entrambi questi aspetti; l'orgoglio e la rivendicazione del progresso si scontrano con un mondo «nascosto», di cui tutti sono a conoscenza ma che collettivamente si sceglie di mantenere segreto. L'opposizione tra le due città riassume e sintetizza in sé una serie di altre coppie oppostive: ordine-caos, Storia-Natura, bellezza-deformità (va considerato in questo senso il confronto implicito tra i corpi menomati che popolano l'istituto e quelli funzionali e proporzionati che abitano il mondo «di fuori», di cui le forme della bella Lia rappresentano l'epitome).

Anche il seggio incaricato di gestire le elezioni al «Cottolengo» pare rispondere a questo principio compositivo, spaccato com'è tra «due razze»: da un lato «i credenti nell'ordine divino, nell'autorità che non proviene da questa terra», dall'altro «i compagni suoi, ben coscienti dell'inganno borghese di tutta la baracca» (GS, p. 20); una opposizione particolarmente forte che spicca nella composizione del seggio è tra la scrutatrice socialista, in arancione, e quella democristiana, in blusa bianca. A due razze diverse, poi, sembrano appartenere il razionalissimo Amerigo e la «prelogica» Lia.

Un passaggio rivelatore, che tematizza e riflette esplicitamente sulla costruzione di coppie oppostive, si ha nel X capitolo, in cui si racconta la visita dell'onorevole democristiano al «Cottolengo». Mentre Amerigo guarda da una finestra verso il cortile in cui il parlamentare attende la macchina per lasciare l'istituto, si accorge che la stessa scena è osservata da un paziente: un nano. Con il pensiero, Amerigo vaglia tutte le alleanze possibili tra sé e gli altri due personaggi;¹⁰ il gioco di alleanze segue una

¹⁰ «Io e l'onorevole siamo da una parte, e il nano dall'altra», e se ne sentì rassicurato»; «Amerigo adesso si sentiva tutto dalla parte del nano, s'identificava con quello che il "Cottolengo"

base binaria e dà origine a un'ulteriore coppia, questa oppositiva, tra i due personaggi che di volta in volta si immaginano alleati, e quindi coesi verso un polo, e il terzo, all'estremo opposto. Oltre a dare un ottimo esempio del cerebralismo di Amerigo, l'episodio del X capitolo aiuta a comprendere meglio il funzionamento del principio binario su cui si fonda lo *Scrutatore*, vale a dire il fatto che, come si anticipava, questo principio regge non solo elementi dell'universo narrativo, bensì è evidente anche a livello della conduzione del discorso. In secondo luogo, il passaggio dimostra bene come il binarismo dello *Scrutatore* non si manifesti solo sotto forma di coppie oppositive, in cui un elemento rappresenta il rovescio dell'altro, ma prenda sovente le forme dell'ambivalenza, e cioè si dia tra caratteristiche e interpretazioni ancora una volta oppositive, e quindi teoricamente incompatibili, associate al medesimo luogo, oggetto o persona. Tutte e tre le combinazioni vagliate da Amerigo nel capitolo X, per esempio, sembrano ugualmente fondate, nessuna annulla o rende meno valide le altre.

In effetti, fin dall'inizio dell'opera, oltre che in aperta opposizione a Torino, il «Cottolengo» si presenta come un epicentro di ambivalenze.¹¹ Tra i cittadini, l'istituto suscita rispetto «anche nei più distanti da ogni idea religiosa», ma «nello stesso tempo» aveva assunto un «posto tutt'affatto diverso», divenendo in tempo di elezioni un «sinonimo di truffa, di broglio, di prevaricazione»; «Sommava dunque, il nome “Cottolengo”, un'immagine di sventura a un'immagine ridicola [...], e insieme di provvidenza benefica, e insieme di potenza organizzativa, e adesso poi, con lo sfruttamento elettorale, d'oscurantismo, medioevo, malafede...» (GS, pp. 7 e 9). In modo più determinante rispetto al significato complessivo dell'opera, poi, l'ambivalenza del «Cottolengo» si manifesta in relazione alla questione, centrale nello *Scrutatore*, dell'inutilità del fare: «Della inutilità

testimoniava contro l'onorevole, contro l'intruso, il solo vero nemico infiltratosi là dentro»; «Ecco, adesso il nano e l'onorevole confermavano d'essere dalla stessa parte, e Amerigo adesso non poteva starci, era fuori...» (GS, pp. 46-47).

¹¹ La popolazione che abita l'istituto è «anche (ma non solo) la campagna povera col suo sangue avvilito, i suoi connubi incestuosi [...], era anche (ma non solo) la fine delle razze quando nel plasma si tirano le somme di tutti i mali dimenticati d'ignoti predecessori [...], era il rischio d'uno sbaglio che la materia di cui è fatta la specie umana corre ogni volta che si riproduce» (GS, pp. 20-21). In questo caso non si possono distinguere delle coppie oppositive, ma la ripetizione dell'espressione «ma non solo», che ricorre quattro volte nel giro di poche righe, ribadisce il carattere ambivalente del «Cottolengo». L'accumulazione dà il senso dell'esplosione, quasi inarrestabile, della definizione e di ciò che rappresentano gli abitanti dell'istituto; si può comunque individuare una *ratio* ordinata dell'argomentazione: le condizioni dei pazienti sono messe in relazione a dati e circostanze che si allargano come per centri concentrici, in modo ordinato (a controbilanciare lo strapotere del caos su cui si chiude il ragionamento). I mali dei pazienti sono dapprima collegati a questioni socio-economiche (la campagna povera), poi a questioni biologiche (per cui la malattia trova spiegazione scientifica nella trasmissione di geni non sani), e, infine, semplicemente al caso, ossia alla percentuale di rischio, variabile ma sempre presente, connaturata alla procreazione.

del fare, il “Cottolengo” era la prova e insieme la smentita. [...] La vanità del tutto e l’importanza d’ogni cosa fatta da ognuno erano contenute tra le mure dello stesso cortile» (GS, pp. 42-43).

La natura della Piccola Casa della Divina Provvidenza appare da subito più complessa e produttiva di quanto non vorrebbe lo stereotipo, con il risultato che l’istituto risulta irriducibile a mero rovescio di una realtà “normale” e acquisisce progressivamente la dignità di mondo autonomo, per certi versi parallelo al mondo esterno, ma non esistente solo in quanto sua deformazione. Specularmente, nel corso dell’opera cade anche la maschera di ordine ed efficienza della realtà esterna all’istituto: la stessa ambivalenza che lo caratterizza si ritrova anche al di fuori di esso. Non rispondono infatti a un principio di ordine o di ragione le elezioni in corso, per le quali entra in vigore la cosiddetta «legge-truffa»; non soddisfano un criterio di efficienza i ragionamenti, razionali ma inconcludenti, di Amerigo, così come la sua incapacità di chiarire anche a sé stesso le ragioni della sua fede politica, o la natura instabile e contraddittoria della relazione con Lia.

Se non si può negare che il confronto con la realtà dell’istituto costituisca l’elemento più determinante per la crisi conoscitiva e ideologica del protagonista, a ben guardare molti scricchiolii si avvertono anche rispetto a questioni non prettamente legate alla sua esperienza di scrutatore, tanto sul piano politico quanto su quello privato e personale. Le tensioni contrastanti che vivono in Amerigo esplodono evidentemente nei passaggi dedicati alla sua relazione con Lia. La natura «prelogica» della donna sembra informare le conversazioni tra i due, che non seguono un filo razionale, e lo stato d’animo di Amerigo. Alla notizia della gravidanza, per esempio, il protagonista è avvinto allo stesso tempo da una forte ira e avversione per la donna (GS, p. 56), e dal «rimorso d’essere così egoista» da preoccuparsi per la propria situazione, più che di quella – oggettivamente più scomoda – di lei. Una circostanza analoga si ha nell’ultima conversazione telefonica con l’amante: tentando di telefonarle e trovando sempre la linea occupata Amerigo avverte «insieme contrarietà e sollievo» (GS, p. 72). Quando finalmente riesce a mettersi in contatto con la donna, poi, il protagonista si presenta inizialmente animato da una profonda commozione e, solo pochi istanti dopo, appare invece «pieno d’irritazione e furia». È esemplificativo il passaggio in cui Amerigo scopre l’intenzione di Lia di fare un viaggio a Liverpool: nel giro di poche righe appare «allarmato [...] ma anche rassicurato [...], e anche disorientato [...], e anche rassicurato» (GS, p. 73), dove la stratificazione di stati d’animo contraddittori è data dalla ripetizione battente dell’avverbio «anche».¹² La relazione con Lia,

¹² Si noti in particolare la combinazione «ma anche», che somma valore aggiuntivo e valore avversativo. Nel testo sono numerose le espressioni che tematizzano o veicolano contraddit-

insieme alle dinamiche psicologiche e agli eventi correlati, sfuggono a una sistemazione razionale in modo sostanzialmente analogo alle forme di vita incontrate nell'istituto, e rivelano come il caotico e l'irrazionale permeino anche il mondo al di fuori delle mura del «Cottolengo»; se ne deduce che la vicenda amorosa dello *Scrutatore* non è affatto eccentrica rispetto al nucleo di significato dell'opera.

La rete di contraddizioni non si manifesta solo sulla sfera emotiva e relazionale di Amerigo. Non meno ambivalente si presenta infatti la sua fede politica, che il protagonista tenta, senza successo, di fondare su basi razionali. Di nuovo, il dubbio e l'ambivalenza che emergono e informano i ragionamenti di Ormea sono svincolati dalla visita al «Cottolengo» (nel testo precedono l'ingresso): ennesimo segno che l'istituto non è che la manifestazione più estrema di una serie di contraddizioni insite nell'universo narrativo in maniera trasversale (e in virtù della precisione referenziale del testo e della matrice autoriale della voce narrante anche nella realtà extraletteraria). Già l'anima del partito viene descritta come scissa («il partito comunista s'era assunto, tra i molti altri compiti, anche quello d'un ideale, mai esistito, partito liberale. E così il petto d'un singolo comunista poteva albergare due persone insieme: un rivoluzionario intransigente e un liberale olimpico», GS, p. 29); e altrettanto diviso appare Amerigo, sulla cui adesione al Pci si ragiona nel lunghissimo periodo che chiude il secondo capitolo (GS, pp. 9-11).

«Anche nel suo dirsi “comunista” [...] non si distingueva fin dove arrivasse un dovere tramandato di generazione in generazione [...] e fin dove lo sbocco in un'altra storia, [...] l'avanzata del proletariato socialista»: questa la prima opposizione individuata e non risolta. Dopo una specificazione del secondo polo, che chiarisce la specifica declinazione di quell'avanzata con cui entra in contatto Amerigo («o meglio la più recente [...] incarnazione di quella lotta di classe»),¹³ il ragionamento sembra ricominciare dal punto di partenza, aprendo però a una nuova coppia oppositiva: «All'interno di quella partecipazione al comunismo, era una sfumatura di riserva sulle questioni generali, che spingeva Amerigo a scegliere i

torietà e ambivalenza: cfr. le molte occorrenze del termine «contrasto» (pp. 7, 13, 25, 71), ma anche «rovescio» (p. 20) o «opposto» (p. 10); frequentissima la locuzione «nello stesso tempo», usata sempre in senso figurato (pp. 7, 10, 38, 53, 56, 73); significativa anche la folta presenza di segnali discorsivi attenuativi e dubitativi (spicca il «forse»), o di avversativi che smentiscono ogni (rara) dichiarazione dotata di un qualche grado di certezza («Avevo deciso di non dirti ancora niente e invece te lo dico»; «Amerigo in questi casi avrebbe voluto restar calmo [...]. Invece perdeva subito la testa», pp. 55-56). Il risultato è sempre di una realtà sfuggente, sostanzialmente imprevedibile tanto a livello di pensiero quanto di parole.

¹³ Va notato come si apra qui un'ulteriore opposizione che complica ulteriormente il discorso: nella più recente declinazione del comunismo «molte regole parevano fissate e imperscrutabili e oscure ma molte si aveva il senso di partecipare a stabilirle» (GS, p. 10).

compiti di partito più limitati e modesti come riconoscendo in essi i più sicuramente utili, e anche in questi andando sempre preparato al peggio, cercando di serbarsi sereno pure nel suo [...] pessimismo». Dunque da un lato Amerigo è animato dalla speranza di ottenere qualche risultato, pur scegliendo per sé i compiti più contenuti, dall'altro vive un pessimismo di fondo rispetto alla loro utilità e alla sua capacità di assolverli. Come secondo un andamento circolare, si ritorna però immediatamente all'ottimismo: «l'ottimismo senza il quale non sarebbe stato comunista» e che per un attimo sembra soppiantare il pessimismo di cui sopra (che sta «sempre in linea subordinata a un ottimismo altrettanto e più forte»). L'impressione di essere giunti a una sintesi, ovvero a una riaffermazione più matura e convinta attraverso il superamento dell'antitesi, però, dura appena un attimo. Subito infatti si immette nel ragionamento un nuovo polo antitetico, che agisce «nello stesso tempo, al suo opposto» rispetto all'ottimismo, ossia «il vecchio scetticismo italiano, il senso del relativo, la facoltà d'adattamento e attesa». Il ragionamento di Amerigo segue uno schema tutto sommato regolare, organizzato ancora una volta su base binaria: senso del dovere-genuina partecipazione alla missione socialista; ottimismo-pessimismo; ottimismo-scetticismo sono le coppie oppositive fondamentali che reggono la cervellotica argomentazione del protagonista, inserita sulla pagina dalla voce narrante attraverso il ricorso all'indiretto libero. È la frenetica accumulazione di queste coppie oppositive mai risolte, che danno luogo a una serie di specificazioni e riformulazioni, a determinare l'impressione di caos che accompagna la lettura; la sintassi si presenta esplosa e patologicamente generativa non per un intento espressionistico, ma precisamente per l'exasperazione dello strenuo tentativo di inquadrare la realtà secondo le leggi della dialettica.¹⁴

L'impossibilità di chiudere un ragionamento e di giungere a una sintesi è dunque denunciata sia dall'emersione del principio binario oppositivo, che rimpiazza quello triadico, sia dall'effetto caotico finale che risulta dalla pagina. Va notato che questa combinazione non agisce solo su singoli passaggi, ma anche a livello più generale, per come sono costruiti i brevi capitoli dell'opera; ciascuno è dedicato a un nucleo concettuale,¹⁵ osserva-

¹⁴ Asor Rosa parla di una «impossibilità di far funzionare in assoluto la dialettica marxiana come strumento d'interpretazione e spiegazione del reale» (cfr. A. Asor Rosa, *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987), a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 261-276: p. 267); cfr anche L. De Federicis, *Italo Calvino e «La giornata d'uno scrutatore»*, Torino, Loescher, 1989, p. 68 e sgg.; U. Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e post-moderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 193-194; A. Baldini, *Il comunista* cit., p. 81.

¹⁵ Cfr. L. De Federicis, *Italo Calvino e «La giornata d'uno scrutatore»* cit., p. 12.

to da più angolazioni senza che si giunga mai a un giudizio definitivo o a un qualsiasi tipo di certezza. Non a caso, Domenico Scarpa definisce lo *Scrutatore* come il «libro dell'autolesionismo della ragione».¹⁶

La trasversalità e la predominanza del principio binario individuato nel testo costituiscono il corrispettivo stilistico della paralisi in cui si ritrova il protagonista, che emerge con particolare veemenza di fronte alla realtà del «Cottolengo»¹⁷ ma che di fatto riguarda anche il mondo “di fuori”, come dimostrano emblematicamente la conclusione del secondo capitolo, precedente l'ingresso all'istituto, e la conversazione con Lia durante la pausa pranzo, durante la quale Amerigo si trova a casa propria. La Piccola Casa della Divina Provvidenza, mondo simmetrico in cui cade il principio di non contraddizione, funziona insomma come uno strumento di straniamento che getta nuova luce su ciò che lo circonda, di fatto non meno problematico né più facilmente inquadrabile in rigidi schemi razionali. L'espansione e il carattere quasi fagocitante del «Cottolengo» (si è già visto come l'istituto tenda a inglobare in sé il quartiere torinese in cui è collocato) sembrano così avere un effetto anche sul piano della percezione e della comprensione della realtà in generale.

Quando Ormea tenta di ricondurre l'ambivalenza a un ordine razionale, sistema i dati della realtà in una griglia sì ordinata ma altrettanto inconcludente; il sistema di opposizioni, infatti, non sta tanto nelle cose,

¹⁶ D. Scarpa, *Il fotografo, il cavaliere e il disegnatore* cit., p. 520. Debenedetti parla del romanzo moderno come di un'opera che «dà atto di alcuni comportamenti possibili in una situazione che poteva vederne nascere altri, e tutti diversi, eppure altrettanto probabili» (G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1976], Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 107); nello *Scrutatore* Calvino sembra invece fare un ulteriore passo in avanti, non rinunciando a nessuna delle possibili reazioni o chiavi di interpretazione del reale, riconosciute come egualmente valide, e rappresentandole tutte sulla pagina, nella loro ambivalenza.

¹⁷ Il fallimento e l'incepto della dialettica sono esplicitamente tematizzati: «Però, qualcosa in lui faceva resistenza. Cioè: non in lui, nel suo modo di pensare, ma lì intorno, proprio nelle stesse cose e persone del “Cottolengo”» (GS, p. 42). Nel tentativo di elaborare l'esperienza vissuta durante la mattina, ma poi anche la notizia della gravidanza di Lia, che lo getta nella medesima confusione, «il comunista Amerigo Ormea cercò in Marx»; la lettura, tuttavia, non riesce a placare i suoi dubbi. «Come poteva tornare alle letture ormai, alle riflessioni universali? Anche i libri aperti davanti a lui gli erano nemici: la Bibbia con tutto quel problema del perpetuare tra carestie e deserti le generazioni di una specie umana che vuol salvare ogni goccia del suo seme, incerta ancora sulla propria sopravvivenza; e Marx, anche lui che non vuol freni alla seminazione umana, persuaso dell'infinita ricchezza della terra, anche lui: allez, tutto irrorante fecondità; giù! evviva! allegri! Ve li raccomando tutti e due!» (GS, pp. 49 e 58). Sul «Cottolengo» come luogo-margine cfr. I. Pugliese, *Ai margini del mondo: il “Cottolengo” di Italo Calvino*, in «Critica letteraria», 148, 2010, pp. 509-533. Nelle sue ripercussioni stilistiche, la questione è affrontata anche in G. Iacoli, *Hortus conclusus, rupe. Modelli per un accerchiamento testuale nella “Giornata d'uno scrutatore” di Italo Calvino*, in «Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature», 1-2, 2005, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-1/Iacoli.html> (ultimo accesso: 19/5/2024).

bensi nell'apparato conoscitivo con cui prova a interpretarle; il fatto che il ragionamento non sia produttivo e non riesca a procedere oltre la definizione di coppie oppostive, che finiscono così per accumularsi nel testo, è in sé prova del fallimento di quello schema. Detto altrimenti, l'operazione di sistemazione non porta a uno scatto conoscitivo, a una conquista di senso, bensì a una condizione di stallo. Sarà solo abbracciando l'alterità delle forme di vita del «Cottolengo» senza ridurle a una deformazione di quelle del mondo esterno, e accettando la quota di imperscrutabilità e ambivalenza connaturata alla realtà tutta, che Amerigo potrà superare la paralisi che sperimenta nella prima parte dell'opera.

III. «Gli occhi siamo qui per tenerli aperti»: la formazione di Amerigo Ormea

Per tutta la prima parte dello *Scrutatore* Amerigo sembra bloccato in uno stato di paralisi. La condizione si riflette sull'intreccio e sulla forma del testo, che segue semplicemente la giornata del protagonista senza concentrarsi su un evento centrale preciso, e si manifesta nel carattere circolare e inconcludente dei suoi ragionamenti; la paralisi è però anche esplicitamente tematizzata e infatti Amerigo non riesce, almeno inizialmente, ad adempiere al suo compito di controllo delle elezioni in corso.

Nella prima parte del testo Amerigo non si oppone alle pressioni degli altri scrutatori, determinati a far valere il voto di tutti i pazienti del «Cottolengo», anche di coloro che chiaramente non sarebbero qualificati a votare. Il conflitto interno ai componenti del seggio si mostra per la prima volta in occasione del voto di una donna che esce dalla cabina elettorale mostrando la scheda aperta. Mentre la scrutatrice in arancione, socialista, si dimostra dura e inamovibile («Voto nullo! Ha mostrato il voto!»), il presidente e un altro scrutatore democristiano si dimostrano decisamente più accondiscendenti: «Se non c'è cattiva intenzione, disse uno scrutatore, uno smilzo, occhialuto, – si può chiudere un occhio...». La dichiarazione apre alla (non) presa di posizione di Amerigo, tutta mentale: ««Gli occhi siamo qui per tenerli aperti», avrebbe potuto intervenire Amerigo, a quel punto, a sostegno della donna col golf arancione, ma sentiva desiderio, invece, di socchiuderli, gli occhi, come se quella processione di ricoverati emanasse un fluido ipnotico, lo facesse prigioniero d'un mondo diverso» (GS, pp. 23-24).

Il suo comportamento di fronte all'ennesimo broglio costa ad Amerigo un rimprovero da parte della scrutatrice socialista, l'«arancione»: «Certo se a far rispettare la legalità in questo seggio ci sono io sola... – diceva l'arancione, volgendosi intorno con disappunto» (GS, p. 27). La risposta di Amerigo traveste la sua inazione da radicalismo e rimanda le proteste

al sollevamento di un fantomatico «caso generale» (*ibidem*). Tuttavia, il sesto capitolo, che inizia subito dopo e nel quale il focus ritorna sui ragionamenti di Amerigo, svela presto il vero stato mentale del protagonista, ancora una volta governato dal dubbio e dall'ambivalenza. Si può notare come nel passaggio agisca chiaramente quel principio di opposizione e contraddizione descritto nel paragrafo precedente, insieme origine e conseguenza dell'immobilità del personaggio.

Ancora una volta il ragionamento di Amerigo e il discorso narrativo seguono una logica binaria paralizzata. In un primo momento, l'incapacità di agire di fronte agli abusi elettorali è imputata alla volontà di mantenere un certo autocontrollo, in adesione alla «diffidenza tanto dall'entusiasmo, sinonimo d'ingenuità, quanto dall'astiosità faziosa, sinonimo d'insicurezza, debolezza»: un atteggiamento che ad Amerigo «serviva da corazza psicologica, per dominare gli ambienti estranei e ostili» (GS, p. 28). Presto, tuttavia, in Amerigo sorge il dubbio che il suo comportamento sia invece sintomo di disillusione e indolenza: «Però, ripensandoci, questo suo desiderio d'aspettare, di non intervenire di puntare su "un caso" generale, non erano dettati da un suo senso di inutilità, di rinuncia, in fondo di pigrizia? Amerigo si sentiva già troppo scoraggiato per sperare di prendere qualsiasi iniziativa» (*ibidem*). La prima opposizione si ha dunque tra la presunta volontà di mantenere un certo autocontrollo per garantirsi una pur limitata finestra d'azione e, all'altro opposto, un senso di sfiducia irrimediabile, nella consapevolezza che «non era con le limitate ragioni formali di cui disponeva uno scrutatore che la valanga poteva essere fermata» (*ibidem*). Come così spesso avviene nello *Scrutatore*, però, questo secondo polo dà origine a una seconda fase del ragionamento, nella quale è di nuovo possibile scorgere un contrasto tra due opposti. Da un lato, la sfiducia è considerata l'inevitabile esito di un atteggiamento radicale – Amerigo «con l'estremismo riusciva a giustificare l'abulia e l'accidia, metteva subito a posto la sua coscienza» –; dall'altro, il protagonista desidera prendere le distanze dall'intransigenza della scrutatrice socialista e si risolve per buttarsi (mentalmente, s'intende) «nella direzione d'un possibilismo tanto agile da permettergli di vedere con gli occhi stessi dell'avversario le cose che dianzi l'avevano sdegnato, per poi tornare a sperimentare con più freddezza le ragioni della sua critica e tentare un giudizio finalmente sereno» (GS, p. 29).

Alla fine del ragionamento, insomma, non si è giunti a nessuna conclusione; al contrario, sembra di essere tornati al punto di partenza, ossia all'autocontrollo e al razionalismo su cui era iniziato il capitolo, ma addirittura anche al ritorno dell'aspirazione di giungere a un giudizio sereno attraverso un procedimento di attraversamento e composizione degli opposti (esattamente quel tipo di ragionamento di cui si è appena provata l'inapplicabilità). Che questo ritorno non vada affatto inteso come il

raggiungimento di una sintesi, al netto del «possibilismo» da cui si sente all'improvviso colto Amerigo, è denunciato dal fatto che il ragionamento non ha alcun impatto sul piano dell'azione. Semmai, al contrario, le due pagine in cui il lettore segue i tentativi di Amerigo di spiegare e giustificare la sua inazione non fanno che metterla ulteriormente in evidenza e danno l'impressione che si tratti di una condizione irrisolvibile. Sotto questo aspetto, il personaggio di Ormea si configura come un parente prossimo dei due intellettuali della *Speculazione*, Bensi e Cerveteri, con i quali condivide l'incapacità di muoversi nella realtà concreta, o del protagonista della *Nuvola*, deciso a rinunciare a qualsiasi forma di compromesso e perciò ostinatamente affezionato al rigore della propria esistenza.

La questione del contrasto agli abusi elettorali è affrontata di nuovo esplicitamente nell'ottavo capitolo e, di nuovo, Amerigo dimostra una certa inettitudine verso il compito. Il caso in questione riguarda la capacità di un elettore, affetto da una cecità clinicamente certificata ma smentita dalle sue azioni, di votare o meno da solo. Amerigo cerca timidamente di intervenire (e comunque dopo la contestazione ben più animata da parte della scrutatrice in arancione): «Era il momento in cui interveniva Amerigo: – Si potrebbe provare se veramente la vista...» (GS, p. 37). Anche in questo caso, di fronte alla resistenza del presidente e degli altri scrutatori, nulla può l'opposizione, pur registrata a verbale, di Amerigo e della scrutatrice socialista. Ancora una volta, il protagonista dello *Scrutatore* si conferma decisamente più attivo a livello del pensiero che sul piano pratico («Amerigo *mentalmente* ricostruì il loro pensiero, registrò la loro implicita calunnia, [...] se ne adontò e, nello stesso tempo, [...] la cancellò come se non fosse mai esistita, tutto nello spazio d'un secondo, [...] *ma* ciò che disse fu», GS, pp. 38-39, corsivi miei).

Bisogna fare un salto al tredicesimo capitolo per trovare un Amerigo dall'atteggiamento completamente diverso:

Amerigo vigilava; la malata doveva restar sola dietro il paravento; quella storia della vista o delle mani impedito non attaccava più; ormai di far fare la crocetta alla monaca non se ne parlava nemmeno; Amerigo era *inflessibile*; chi non riusciva a far da sé, pazienza, non votava.

Dal momento in cui s'era sentito meno estraneo a quegli infelici, anche il rigore della sua mansione politica gli era divenuto meno estraneo. Si sarebbe detto che in quella prima corsia la ragnatela delle contraddizioni oggettive che lo teneva avviluppato in una specie di rassegnazione al peggio si fosse rotta, e adesso si sentiva *lucido*, come se ormai tutto gli fosse chiaro, e comprendesse cosa si doveva esigere dalla società e cosa invece non era dalla società che si poteva esigere, ma bisogna arrivarci di persona, se no niente. (GS, p. 70, corsivi miei)

Il cambiamento, come indicato apertamente, va messo in relazione al mutato sentimento nei confronti dei pazienti del «Cottolengo». La chiave di volta del testo, e dell'atteggiamento di Amerigo, si ha nei capitoli precedenti, l'XI e il XII. Nei capitoli si raccontano la pausa pranzo, durante la quale il protagonista apprende da Lia che potrebbe diventare padre, e la costituzione del seggio distaccato, la visita ai reparti dove sono accolti i pazienti più gravi e, soprattutto, la visione del contadino in visita al figlio ricoverato al «Cottolengo». Quest'ultima scena acquista valore quasi epifanico e rinnova la percezione che Ormea ha del «Cottolengo»: «il pensiero che lo rodeva lì nella corsia era un altro, era ancora la presenza di quel contadino e di suo figlio, che gli indicavano un territorio per lui sconosciuto» (GS, p. 68).¹⁸ Come è stato riconosciuto in più occasioni dalla critica, la visione porta Amerigo a confrontarsi con la questione dell'amore (anagramma di Ormea); la scena ha però anche un effetto sull'atteggiamento di Amerigo nei confronti dei brogli elettorali e dunque, oltre che aprire al piano metafisico della *caritas*, agisce anche sulla questione più strettamente politica trattata nello *Scrutatore*. Per la prima volta, il protagonista accetta di guardare all'alterità rappresentata da quella relazione senza cercare di comprenderla razionalmente o di inquadrarla in schemi precostituiti, ed è proprio questa nuova consapevolezza a sbloccare la sua paralisi, come nessun tentativo di ragionamento dialettico era riuscito a fare. Mentre Amerigo è intento a osservare la scena, gli altri scrutatori procedono imperterriti con le operazioni di voto. Solo a questo punto, lo scrutatore sembra risvegliarsi, si solleva dal vortice dei propri pensieri e, finalmente, agisce: «Ma cosa hanno il coraggio di far votare? si domandò Amerigo, e solo allora si ricordò che toccava a lui impedirlo. [...] Amerigo, ora toccava a lui. Si strappò con sforzo dai suoi pensieri» (GS, p. 63). La ripetizione, a breve distanza, dell'espressione «toccava a lui» rimarca il risveglio di Amerigo, l'estemporanea presa di coscienza della sua responsabilità individuale. Si potrebbe dire che nel dodicesimo capitolo si rappresenti l'apertura degli occhi di Amerigo, sia in senso metaforico che in senso letterale: se nel quinto capitolo la tentazione del protagonista è di tenere chiusi gli occhi, il dodicesimo capitolo è quello più ricco di dati visivi;¹⁹ a livello metaforico, l'apertura degli occhi consiste invece per il

¹⁸ La descrizione della scena peraltro è decisamente più delicata rispetto a quelle di cui sono protagonisti altri pazienti del «Cottolengo»: il contadino e il figlio sono pacifici, stanno in silenzio, si muovono lentamente, il padre in visita è vestito a festa. La lentezza dei movimenti e la calma generale nella quale si svolge la muta interazione tra i due si contrappongono all'agitazione che regna nel reparto, ai movimenti scomposti e alle grida acute dei «ragazzi-pesce», inserite nel testo attraverso onomatopee.

¹⁹ Cfr. P. Russo, *Locchio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino*, in «Sinestesia», XVII, 2019, *Nel quadro del Novecento: strategie*

protagonista nel recupero di una certa capacità di agire autonomamente e con una certa decisione, in aderenza ai propri valori. Al mutato atteggiamento corrisponde a livello testuale una netta accelerazione e semplificazione del racconto. Il capitolo XII si chiude su una delle poche sentenze presenti nello *Scrutatore* («E penso: ecco, questo modo d'essere è l'amore. E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo», GS, p. 69). L'intero pomeriggio è contenuto in quattro capitoli (contro i dieci nei quali si racconta la prima parte della giornata), nei quali non c'è più spazio per i ragionamenti cervellotici della prima parte dell'opera, ma solo per una contemplazione del mondo-«Cottolengo», di cui si inizia finalmente a cogliere la fisionomia autentica nella sua complessità. Diminuisce sensibilmente l'uso delle parentetiche (le quali, come indica con precisione Roberta Favia nella sua proposta di lettura dello *Scrutatore*, «non si trovano distribuite ugualmente in tutti i capitoli, ma presentano dei picchi di concentrazione nei luoghi testuali meno narrativi»),²⁰ quasi che la presa di coscienza di Amerigo, il suo riguadagnare un certo potere d'azione, producano parallelamente lo sblocco del meccanismo narrativo.

È sicuramente vero che è proprio la serena accettazione di quel «territorio sconosciuto», retto non da leggi razionali bensì da una carità disinteressata e che va oltre la logica, a provocare l'evoluzione del personaggio di Amerigo e a rendere possibile l'apertura utopica del finale, nella quale la critica ha riconosciuto il nucleo positivo dello *Scrutatore*. Tuttavia, il conforto offerto dall'immagine conclusiva si configura come molto limitato e non si può non tenere conto del fatto che, sul piano personale, il protagonista non è totalmente disposto a gettarsi senza remore nel nuovo ordine: pur con uno stato d'animo rinnovato, rifiuta la sfida (e i rischi e le responsabilità) della paternità. I risultati più positivi dello *Scrutatore* e la conferma della notazione di Calvino, secondo cui «lo scrutatore arriva alla fine della sua giornata in qualche modo diverso da com'era al mattino» (presentazione), si hanno piuttosto sul piano della storia collettiva e dell'azione concreta. La liberazione dalla gabbia della dialettica e il riconoscimento della necessità di valutare le cose «su una scala più vasta» (GS, p. 11), secondo la quale le contraddizioni smettono di essere tali o comunque nella quale cessa l'urgenza (ingenua) di volerle risolvere a tutti i costi, hanno come primo e fondamentale risultato il cambiamento di atteggiamento di Amerigo rispetto ai brogli elettorali.

espressive dall'Ottocento al Duemila. Temi e stili, a cura di C. Tavella, pp. 421-430, in particolare pp. 426-427.

²⁰ R. Favia, *Il linguaggio del mondo senza parole: una proposta di lettura de «La giornata d'uno scrutatore» di Italo Calvino*, in «Critica letteraria», 140, 2008, pp. 557-579: p. 564.

Se inizialmente il confronto con le forme di vita del «Cottolengo», nell'impossibilità di inquadrarle razionalmente, è causa della paralisi di Amerigo e gli offre un alibi per la sua incapacità di agire, la visione del contadino e del figlio, simbolo di un amore del tutto gratuito e disinteressato, porta il discorso su un territorio sconosciuto e permette al protagonista di individuare un'opposizione finalmente produttiva, quella tra «cosa si doveva esigere dalla società e cosa non era dalla società che si poteva esigere, ma bisognava arrivarci di persona» (GS, p. 70). La definisco opposizione produttiva perché garantisce uno scatto di maturazione in Amerigo. La distinzione tra un piano irrazionale – quello dell'amore (nel senso più ampio di *caritas*), nel quale «potessero stare insieme una cosa del genere di quella sua con Lia e la muta visita domenicale al “Cottolengo” del contadino al figlio» (GS, p. 72) – e il piano della morale della storia – nel quale non solo è possibile ma doveroso (si noti il verbo «dovere») ritagliarsi uno spazio di azione – non è un'opposizione inerte, senza conseguenze. La circoscrizione del piano dell'amore, irriducibile in termini razionali, non dà luogo a un rivolgimento tutto interiore o alla dismissione della dimensione storico-sociale, secondo un meccanismo opposto a quello del capitolo IX, nel quale il «broglio metafisico» evocato dall'esperienza al «Cottolengo» aveva provocato in Amerigo il dubbio che qualsiasi tipo di azione politica perdesse di utilità e di consistenza (si pensi anche alla stretta separazione operata da Amerigo tra la propria attività politica e la relazione con Lia, ritenuti inconciliabili). Al contrario, è il passaggio che consente ad Amerigo di mettere meglio a fuoco quelle zone dove ancora si danno la ragione e l'azione eticamente orientata, e in ultima istanza che garantisce la salvaguardia di una prospettiva in senso lato politica (tanto all'interno del «Cottolengo» quanto nella realtà esterna all'istituto). Non a caso, la quota di positività del finale si ha in relazione all'ambito del lavoro: quello condiviso dalle donne nane che spingono insieme il carico di fascine, quello dell'umanità operaia ricordata dall'uomo senza mani dalla nascita, quello dell'*homo faber* che viene alla mente di Amerigo nell'ultimo capitolo.

A conti fatti, lo scrutatore è il protagonista più maturo tra quelli delle *Cronache*:²¹ è l'unico ad affrontare interrogativi filosofici ed esistenziali

²¹ Del progetto delle *Cronache degli anni Cinquanta* Calvino parla a Maria Corti in un'intervista del 1985 («Autografo», II, 6, ottobre 1985, pp. 47-53, poi in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 2920-2929: p. 2922). Oltre allo *Scrutatore*, il progetto avrebbe dovuto includere *La speculazione edilizia* e un altro testo mai ultimato, *Che spavento l'estate*. Nell'intervista a Corti, Calvino ammette che la *Nuvola* potrebbe a pieno titolo essere ricondotta al progetto, di fatto completando la trilogia. Sulla base di questa dichiarazione e delle forti analogie di contenuto, di struttura e di strategie stilistiche adottate, con l'espressione *Cronache* mi riferisco dunque a *Speculazione*, *Nuvola* e *Scrutatore*.

di così ampio respiro, ma soprattutto è il solo ad agire concretamente e ad attraversare un effettivo percorso di formazione, seppure per certi versi rimasta incompleta (si pensi ancora una volta alla sua posizione rispetto alla paternità). Sul piano del senso esistenziale, lo scatto di maturazione è alluso (riguarda il riconoscimento di quel fuoco segreto che agisce da vero motore di tutte le attività umane; il fuoco è «segreto» anche in quanto imperscrutabile, non definibile o comprensibile in termini logici), mentre a livello storico-sociale la maturazione di Amerigo è esplicitamente tematizzata nel testo, attraverso la concretizzazione di quei principi con i quali era stato presentato nel primo capitolo: «non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire». La sostanziale imperscrutabilità e il predominio assoluto del caso che si accettano in relazione a questioni etico-metafisiche (in altre parole l'irrisolvibilità di quel «broglio metafisico» che aveva portato alla rinuncia all'azione nel capitolo IX) non minano, ma al contrario delimitano uno spazio di azione e di ricerca di senso a livello storico-sociale (Ormea è anche l'unico dei protagonisti delle *Cronache* a rimanere iscritto al partito: un dato solo in parte attribuibile al fatto che la genesi dell'opera risalga al 1953), in aderenza ai valori che avevano animato la stagione del neorealismo e la partecipazione politica dello stesso Calvino negli anni Cinquanta, pur depurati da ogni pretesa di assolutezza e dogmatismo.

scrittura/lettura/ascolto

«Rinascere come uomo che guarda»: etica e fenomenologia nella poesia di Vittorio Sereni

VERONICA LOMBARDI

La Sapienza Università di Roma

VeronicaLombardi@hotmail.it

Abstract. This essay delves into the profound connection between poetry and experience in Vittorio Sereni's third collection, *Gli strumenti umani* (1965), employing the equally human tools of phenomenology. Through this lens, we can grasp how the "identity fracture" staged in the work, one that Sereni experienced on both the literary and existential planes, serves as the prerequisite for comprehending the full complexity of the crisis, poetics and attitude that intimately bind the poet to the human being. To do so, we must revisit the years of his intellectual formation, when Sereni, as a student of Antonio Banfi, began to construct the foundations of his worldview and poetry on the master's phenomenological thought. *Gli strumenti umani* stands as the culmination of a long and arduous expressive quest, one that is ever-evolving and never concluded, a true ethical maturation of poetic identity. It is driven by the declared intent of overcoming the reticences of his youthful Hermeticism and redirecting the lyrical ego towards the clear and transparent horizon of prose. It is precisely at this juncture that the writer's individual experience can reflect and resonate with the manifold and multisensory experience of the reader.

Keywords: Vittorio Sereni, ethics, phenomenology, contemporary Italian literature.

Riassunto. Il presente contributo si propone di indagare l'intimo rapporto tra poesia ed esperienza nella terza raccolta di Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani* (1965), attraverso gli strumenti, altrettanto umani, della fenomenologia. In questo modo si può comprendere come la "frattura dell'identità" che l'opera inscena, e che Sereni ha vissuto sul duplice piano della scrittura e dell'esistenza, sia la condizione necessaria per cogliere tutta la complessità della crisi, della poetica e dell'attitudine che intimamente lega il poeta all'uomo. Occorre perciò risalire agli anni della formazione intellettuale, quando Sereni, allora allievo di Antonio Banfi, cominciava a costruire i

fondamenti della propria visione del mondo e della poesia sul pensiero fenomenologico del maestro. *Gli strumenti umani*, in tal senso, sono l'esito di una lunga e sofferta ricerca espressiva, sempre in divenire e mai conclusa, una vera e propria maturazione etica dell'identità poetica, nel dichiarato intento di superare le reticenze ermetiche giovanili e così ridirezionare l'io lirico verso l'orizzonte chiaro e trasparente della prosa: è in questo punto di giuntura, infatti, che l'esperienza individuale dello scrittore può riflettersi e risuonare nell'esperienza molteplice e plurisensa del lettore.

Parole chiave: Vittorio Sereni, etica, fenomenologia, letteratura italiana contemporanea.

Ma quella breve agonia, come tutte le esperienze del corpo, è inesprimibile, e volere o no resta un segreto di chi l'ha vissuta.
Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*

Le cose viste e vissute, i luoghi attraversati o a lungo abitati, gli incontri con volti noti e familiari o con altri sconosciuti e un'unica volta incrociati per caso: è l'esperienza, intesa non come cronaca ma come memoria, quel materiale inesauribile, se pur non esente dal rischio del vuoto, con cui Vittorio Sereni ha dato corpo e forma alla sua vicenda poetica. Nelle prose incentrate sul proprio modo di intendere la poesia, e che spesso coincidono con le letture dedicate a quei poeti con cui diceva di avvertire un'intima consonanza di tipo intellettuale ed emotivo, Sereni non si stanca mai di affermare le «origini terrestri» della scrittura, il loro fondamento autobiografico.¹ La promessa di fedeltà all'esperienza personale, dal primo al quarto e ultimo libro, resta l'orizzonte verso il quale orienta la ricerca della propria «voce» o, meglio, della propria *identità poetica*. Intendiamo, con questa espressione, la risultante mai data una volta per tutte, ma ogni volta da ricercare, del rapporto che l'autore intrattiene, da un lato, con l'io dei suoi versi e attraverso questo con il lettore, che la soggettività poetica nasconde e al tempo rivela; e, dall'altro, con la propria qualifica pubblica, quella di poeta, misurata a partire dalla rappresentazione che la società letteraria ha contribuito a costruire dell'autore medesimo, come una specie di doppio, e «che viene a formarsi via via col crescere dell'opera», con

¹ V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»* [1940], in Id., *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, p. 9.

la fama e il successo, con l'aneddotica, cristallizzando così l'immagine del poeta nella gloria del suo mito.²

La poesia di Sereni, dunque, origina dal rapporto dialettico dell'esperienza in prima persona con l'orizzonte dell'alterità, e tanto basta a problematizzare l'aderenza della sua opera al macrogenere della lirica moderna, nella quale, invece, il discorso coincide con l'esigenza espressiva dell'io che, occupando una posizione di assoluta centralità, rimane del discorso mittente e destinatario. Se ciò è parzialmente vero per le prime due raccolte degli anni Quaranta, che ancora risentono di una sensibilità fedele al lirismo ermetico, le cose cambiano con il terzo libro del 1965, *Gli strumenti umani*, dove l'inclinazione al linguaggio della prosa e l'apertura alle sue forme e strutture esprimono la direzione di una ricerca finalmente rinnovata, non negli intenti ma nelle consapevolezze, perché ora intenzionalmente rivolta a riconoscere l'alterità della poesia e a intrattenere un rapporto con il lettore che potesse dirsi autentico. Per farlo, però, occorre allora mutare anche il rapporto con la propria soggettività poetica e riconoscere il carattere di alterità, e non di identità, come invece voleva la lirica, che lega l'autore all'io dei suoi versi – carattere, d'altra parte, specularsi alla rappresentazione che ciascun soggetto umano ha di sé stesso e con la quale dialoga incessantemente all'interno del proprio spazio memoriale. Il terzo libro, in tal senso, segna il passaggio dalla soggettività lirica delle prime raccolte a quella *fenomenologica* delle ultime. Non si guardi a questo mutamento come se si fosse trattato di una conversione improvvisa, decisa a tavolino; piuttosto, è stato un lento processo di maturazione che ha avuto inizio negli anni della formazione intellettuale sereniana, dal 1933 al 1939 all'incirca, trascorsi frequentando le lezioni di estetica fenomenologica che Antonio Banfi teneva presso la Scuola di Milano, improntate rigorosamente alla ragione etica di ogni operazione artistica.³ E sono, d'altronde, anche gli anni in cui Sereni inizia a pubblicare le prime poesie: la costruzione di una propria visione del mondo, o meglio, del rapporto che lega l'io al suo mondo, va di pari passo con la formazione di una prima, embrionale, identità poetica.⁴

La fenomenologia, dunque, risponde all'esigenza sereniana di accordare la promessa di fedeltà all'esperienza personale con la tensione etica verso l'alterità, di volgere, cioè, all'etica il discorso lirico. Il piano estetico e

² V. Sereni, *Ognuno riconosce i suoi* [1966], in Id., *Poesie e prose* [2013], a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2020, p. 1010.

³ Delle lezioni di Banfi e dell'eterogeneo circolo dei "banfiani", tratta lungamente F. Papi, *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Milano, Guerini, 1992 – al quale si rimanda per il saggio *La non-poetica di Vittorio Sereni*, pp. 83-185 –, e nella ricostruzione *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini, 1990.

⁴ La prima poesia pubblicata è *Terre rosse* uscita sul «Meridiano di Roma» il 13 dicembre 1936.

il piano etico non coincidono; sono invece coinvolti in un dialogo, in una dialettica *in fieri*, che risponde a quel principio banfiano, fatto proprio da Sereni,⁵ che vuole esperienza e scrittura autonome e allo stesso tempo eteronome, *autonome nella loro eteronomia*. La poesia è *altro* dal vissuto, e il vissuto è *altro* dalla poesia, ma l'uno non si dà senza l'altro: il vissuto è il punto di partenza della poesia, e la poesia è lo *strumento umano* deputato alla comprensione del vissuto.

I. Ricerzare il romanzo: la poesia, al di là dei versi

La prima volta che Sereni assiste a una lezione di Banfi è l'autunno del 1933.⁶ Il discorso del maestro era incentrato, come ricorda Sereni, sul confronto della poesia col romanzo: Banfi, militante e marxista, rifiutava l'idea crociana della poesia, allora dominante, volta a legittimare l'autosufficienza della lirica, la sua intransitiva vaghezza,⁷ indicando invece nella chiarezza espositiva del romanzo, nella *trasparenza* del suo linguaggio, la capacità di offrire al lettore «le condizioni per una visione e valutazione critica» della realtà.⁸ Di fronte alla crisi morale che l'Europa stava attraversando alla vigilia della seconda guerra mondiale, anche l'arte era chiamata a *vivere la crisi* affermandosi come forza costruttiva ed etica rivolta al futuro, «nella prospettiva di un nuovo “tipo di umanità”».⁹ La reazione di Sereni, che non avrebbe mai maturato una coscienza politica pari a quella di Banfi, e che aveva educato la propria sensibilità poetica al lirismo ermetico,¹⁰ era stata, in primo luogo, di «smarrimento»;¹¹ solo in un secondo momento, quel discorso avrebbe agito in lui al pari di un «dubbio fecondo»,¹² sospingendolo alla ricerca di un linguaggio poetico che affon-

⁵ Si veda V. Sereni, *Ciechi e sordi* [1962], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 79. La tematica è centrale nel saggio dell'amico e collega Luciano Anceschi, banfiano dagli esordi, dal titolo *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1936.

⁶ Del loro primo incontro racconta Sereni in *Per Banfi*, trascrizione dell'intervento *Banfi e la problematica letteraria* del convegno *Banfi e i cinquant'anni di cultura in Italia*, tenutosi a Vimercate nell'ottobre del 1977, poi pubblicato nell'Appendice prima della monografia di F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 213-226.

⁷ Si rimanda a B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936.

⁸ A. Banfi, *Poesia*, in «Corrente», 2, 15, 15 giugno 1939, p. 1.

⁹ V. Sereni, *Per Banfi* cit., p. 219. Sul concetto banfiano di *crisi creativa*, si rimanda a G. Scaramuzza, *Il tema della crisi nell'arte e nel pensiero di Banfi*, in «Rivista di storia della filosofia», 49, 2, 1994, pp. 287-301.

¹⁰ Un'educazione ermetica, precisa Isella, corretta però «da certo suo naturale illuminismo lombardo». In D. Isella, prefazione a V. Sereni, *Poesie* [1995], Milano, Mondadori, 2000, p. XI.

¹¹ V. Sereni, *Per Banfi* cit., p. 213.

¹² *Ivi*, p. 214.

dasse le proprie radici nella prosa, che si avvicinasse, cioè, il più possibile alla condizione umana che sta al di là e prima del testo, dove avviene l'incontro con il lettore.

Le lettere agli amici, in particolare quelle rivolte al suo «lettore amoroso» Vigorelli,¹³ testimoniano la fatica di superare certe reticenze liriche nel nominare la cosa con il suo nome, come anche la volontà di rovesciare l'inclinazione a depurare la rappresentazione del reale dalle sue “scorie” nell'inclusione all'interno dello spazio poetico dei *realia*,¹⁴ al modo di Gozzano e Montale,¹⁵ con lo scopo di non limitarsi a esprimere quel che aveva da dire ma di comunicarlo con la precisione che caratterizza l'esperienza. In una lettera del marzo del 1941, sottoponendogli le correzioni di *Ecco le voci che cadono e gli amici*, Sereni chiede a Vigorelli: «Ma sono riuscito a dire più esattamente quel che volevo?».¹⁶ La preoccupazione sereniana, e la conseguente perplessità che lo induceva a correggere a più riprese le proprie poesie posticipandone di continuo la pubblicazione,¹⁷ da un lato è dovuta all'esigenza fenomenologica di attendere la “maturazione” dell'esperienza, che coincide a sua volta con la ricerca di un linguaggio adatto a esprimerla; dall'altro, invece, nasce dalla difficoltà di conciliare l'istinto lirico con il monito banfiano,¹⁸ motivando le sempre più frequenti crisi espressive, i suoi proverbiali “silenzi poetici”, che lo colsero sin dal biennio 1939-1940, e che lo portarono a interrompere saltuariamente i

¹³ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 25 gennaio 1937, in D. Isella, *Giornale di “Frontiera”*, Milano, Rosellina Archinto, 1991, p. 3.

¹⁴ Si rimanda a E. Montale, *Poesia inclusiva* [1964], in Id., *Il secondo mestiere*, Milano, Mondadori, 1996, vol. 1, *Prose 1920-1979*, pp. 2631-2633.

¹⁵ Del tentativo sereniano di conciliare la “linea analogica” dell'ermetismo fiorentino e quella “oggettuale” dell'ermetismo milanese scriveva già Anceschi nelle antologie *Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1943, e *Linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952. A Gozzano, poi, Sereni aveva dedicato la sua tesi di laurea, della quale Banfi era stato relatore. L'incontro della poesia con il romanzo, necessario alla poesia per «tornare vitale», è al centro dello scritto preparatorio *Per la tesi su Guido Gozzano*, in parte riportato in R. Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998, p. 84. Si veda, infine, il saggio di P. Baldan, *Gozzano petit maître di Sereni. Lo scalpore di una tesi*, in *Guido Gozzano, i giorni, le opere*. Atti del convegno nazionale di studi, Torino 26-28 ottobre 1983, Firenze, Olschki, 1985, pp. 43-60.

¹⁶ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 6 marzo 1941, in D. Isella, *Giornale di “Frontiera”* cit., p. 51.

¹⁷ Sarà Anceschi a convincere Sereni a superare le sue reticenze e a dare finalmente alle stampe *Frontiera*; si veda il loro scambio epistolare riportato da D. Isella nell'Apparato critico a *Frontiera*, in V. Sereni, *Poesie*, cit., pp. 290-295. Lo stesso avverrà anche al momento della pubblicazione di quell'interminabile “lavoro in corso” che sono stati *Gli strumenti umani*; si veda la ricostruzione di E. Esposito, *Sulla costituzione degli «Strumenti umani»*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*. Atti del convegno, Milano-Luino 24-26 ottobre 2013, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 127-138.

¹⁸ Nel corso di un dibattito tenuto al Gabinetto Vieusseux di Firenze, il 6 marzo 1968, alle considerazioni di Giansiro Ferrara, allora moderatore, Sereni risponde: «Eravamo banfiani nel metodo, ma crociani per istinto». In V. Sereni, *Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile» e l'ermetismo*, in *L'Approdo letterario*, 14, 43, 1968, p. 86.

rapporti con la poesia, così da tentare, ma allora senza successo, la *pienezza* e la *concretezza* della prosa.¹⁹ Solo raggiungendo il vertice all'altezza del quale poesia e prosa s'incontrano,²⁰ la poesia avrebbe potuto al pari della prosa suggerire al lettore quel che Sereni chiama, nell'ultimo scritto del 1980, "romanzo", lo sviluppo della storia «al di là, al di fuori delle righe che sono i versi»,²¹ nell'esperienza concreta e vivente del lettore; ed è perciò nello stesso punto di convergenza che ha luogo la dialettica dell'io con l'altro, il dialogo del poeta con il suo destinatario. Ricercare una lingua poetica che consentisse di rinunciare all'"io", e al tempo di restare fedele ai suoi «moti interiori»,²² era la condizione per poter lasciare il *partito delle parole* e prendere il *partito delle cose*.²³

Io in poesia sono per le "cose"; non mi piace dire "io", preferisco dire: "loro". Per questo la mia sensibilità ha sbalzi e variazioni [...] che sono un po' la mia potenziale ricchezza. Con tutti i pericoli che ne derivano; notazioni, magari impressionismi, non risolti; "loro" ma soltanto "loro" senza che ci sia dentro "io". [...] Quando avrò trovato la radice di questo mio senso oggettivo, di questo mio amore per "loro" io avrò cominciato a trovare me stesso e forse la poesia. A patto però – altrimenti la mia sensibilità ne sarebbe forzata – che io non perda niente del mio guardare.²⁴

Il «bisogno di un'espressione oggettiva», come l'avrebbe chiamato Montale,²⁵ richiedeva però una rinuncia, quella al "canto",²⁶ che all'al-

¹⁹ Sulla prosa e la sua *tentazione* si leggano le lettere con Vigorelli, in particolare quelle del biennio 1940-1941, nelle quali la riflessione sul rapporto della prosa con la poesia si accompagna alla riflessione sul rapporto dello scrittore col suo io poetico. In D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., pp. 31-57.

²⁰ Si veda V. Sereni, *Il silenzio creativo* [1962], in Id., *Gli immediati dintorni*, Milano, il Saggiatore, 1962, pp. 115-116.

²¹ V. Sereni, *Dovuto a Montale* [1983], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 161.

²² V. Sereni, *Il lavoro del poeta* [1982], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1128. Il testo è tratto da una conversazione di estetica tenuta alla Fondazione Corrente di Milano il 27 maggio 1980.

²³ Si veda in particolare *ivi*, pp. 1130 e segg., dedicato a F. Ponge, *Il partito preso delle cose* [1942], trad. it. di J. Risset, Torino, Einaudi, 1979, e V. Sereni, *La musica del deserto* [1961], in Id., *Lecture preliminari* cit., pp. 69-70, sul *Paterson* [1946] del "suo" W.C. Williams.

²⁴ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 25 gennaio 1937, in D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., p. 34.

²⁵ E. Montale, *Introduzione*, in G. Andersson, *Poesie*, Stockolm, Casa editrice italiana, 1960, p. 61. La citazione è tratta da T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 128.

²⁶ Si veda V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»* cit., p. 10. Ma già nella lettera a Vigorelli del 25 gennaio 1937 in merito alla poesia *Lo scriba*, non accolta in *Frontiera*: «Quasimodo dice che è la mia cosa migliore, può darsi; io preferisco non crederci. Il canto; e va bene. Ma qualche volta è troppo comodo e facile», in D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., p. 31.

tezza di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* non era ancora possibile.²⁷ Sarà solo in seguito, nel corso dei vent'anni di "silenzio poetico" che precedono la pubblicazione degli *Strumenti*, che Sereni inizia a lavorare con la prosa in direzione del "romanzo": oltre alle numerose letture critiche e alle collaborazioni con alcune riviste, nel 1962 esce il prosimetro degli *Immediati dintorni*, poi dal 1964 al 1980 escono le prose *L'opzione*, *Il sabato tedesco* e *Ventisei*, pensate come parte del romanzo *La traversata di Milano* rimasto incompiuto, e infine nel 1973 esce *Un posto di vacanza*, poesia in sette parti collocata nel 1981 al centro di *Stella variabile*. Parallelamente Sereni lavora alla seconda edizione delle prime raccolte, al fine di "correggere" qualche eccesso di oscurità lì dove restava «l'impressione che il preciso rapporto [...] tra circostanza e testo fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive».²⁸ La preoccupazione resta la stessa degli anni Quaranta, quella di dire "più esattamente"; ma se prima l'esigenza era di ordine estetico, relativa alla relazione del poeta con la lingua, passa adesso all'ordine etico, nel senso che proviene primariamente dal vissuto e solo in un secondo momento si riflette sul piano della scrittura. D'altra parte, l'intervallo di tempo che separa i primi due libri dal terzo vede Sereni impegnato nella decifrazione di quel misterioso «enigma» che è stata per lui l'esperienza della prigionia algerina,²⁹ e che aveva significato, nei termini del "mai stato", la perdita irreversibile del "noi".

II. Fare i conti con il "mai stato": la perdita del "noi" e la crisi espressiva

Chiamato a combattere nel 1941,³⁰ Sereni venne fatto prigioniero con i compagni sulle coste di Trapani dall'esercito anglo-americano, che pro-

²⁷ Sul "petrarchismo" linguistico delle prime raccolte, si veda D. Isella, *La lingua poetica di Sereni* [1985], in V. Sereni, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. XVIII. Sulla collocazione delle due raccolte al confine dell'ormai conclusa stagione ermetica, alla quale pure appartengono nei termini in cui cercano di prenderne le distanze, si veda P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 132.

²⁸ V. Sereni, *Due ritorni di fiamma* [1961], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 107.

²⁹ V. Sereni, *L'anno quarantatré* [1963], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 81: «Mi ci sono accanito dentro per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo, che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici». Con poche varianti, il passo ricorre anche nella *Nota* dell'autore all'edizione illustrata delle poesie di V. Sereni, *La guerra girata altrove*, con tre acqueforti di W. Piacesi, a cura di F. Riva, Verona, Editiones Dominicae, MCMLXX [1970], p. 25, che D. Isella riporta nell'Apparato critico a *Diario d'Algeria*, in V. Sereni, *Poesie* cit., pp. 455-456.

³⁰ Già nel 1939, Sereni è costretto a lasciare Milano per raggiungere a Brescia la sede del 77° Reggimento Fanteria (Divisione Lupi di Toscana); a seguito del congedo, nel marzo 1940, rientra a Milano dove vince il concorso per la cattedra di italiano, latino e storia a Modena. A giu-

mise loro la salvezza in cambio della collaborazione.³¹ Il momento della resa e della cattura, sul quale Sereni più volte ritorna, in particolare nelle prose, si svolse allora «senza l'onore delle armi»: ³² i soldati vennero deportati nei campi dell'Algeria e del Marocco francese e li rimasero dall'estate del 1943 a quella del 1945, impegnando l'attesa del rimpatrio, come Sereni, giocando a calcio o traducendo versi.³³ Alla vergogna del disonore si sommava il senso di colpa per aver preso parte, sul fronte sballato della storia, alla «guerra girata altrove»,³⁴ lontano sia dalle atrocità che si consumavano su altri campi di detenzione,³⁵ sia dai luoghi della Resistenza, l'evento attorno al quale l'immaginario collettivo italiano avrebbe costruito una vera e propria epica del “noi”. L'esclusione dalla Liberazione, e il doloroso senso di incompletezza per l'occasione mancata, non implicavano tuttavia ragioni ideologiche o politiche, bensì etiche:³⁶ c'era stato come un «salto in un'altra specie» alla quale Sereni non avrebbe mai potuto appartenere, restando estraneo a quella *forza accomunante* che aveva riunito “loro” nel solco di un futuro condiviso,³⁷ lasciando, di contro, prima all'io soldato e poi al “ritornante” nella Milano del dopoguerra l'ambiguo posto di “traditore e tradito”.³⁸

Il sentimento dell'appartenenza coniuga, in questo modo, il piano della temporalità al piano dell'etica in quel cronotopo esistenziale che, da qui in avanti, orienterà tutta la vicenda sereniana: la ricerca del “mai stato”.

gno, però, viene richiamato e, prima per il matrimonio e poi per l'insegnamento, nuovamente congedato. Infine, nell'ottobre del 1941, arriva la chiamata definitiva alle armi, che lo costringe a raggiungere la Divisione Pistoia alla volta dell'Africa.

³¹ Sulla condizione dei prigionieri-collaboratori, si veda V. Sereni, *L'anno quarantacinque* [1965], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., pp. 93-101.

³² *Senza l'onore delle armi* è il titolo di un libro di prose progettato nel 1980, ma pubblicato solo postumo nel 1986 per le edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller, che raccoglie *La cattura*, *L'anno quarantatre*, *L'anno quarantacinque* e *Ventisei*.

³³ Significativo è, nella vicenda sereniana, che le prime traduzioni siano datate agli anni della prigionia: se, da un lato, tradurre significava rimediare alle aridità della propria vena poetica, dall'altro, tale rimedio viene ricercato attraverso l'esperienza della scrittura, e dunque anche dell'esistenza, di un altro. Si veda V. Sereni, *Premessa*, in Id., *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981, pp. VI-IX.

³⁴ L'espressione, che dà il titolo alla citata edizione illustrata, è tratta dal v. 17 del testo *Lotto settembre*, inserito nel *Diario* del 1965.

³⁵ Si veda V. Sereni, *Ritorno dalla notte* [1964], in Id., *Letture preliminari* cit., pp. 85-90.

³⁶ Si veda V. Sereni, *Ammenda, parziale, ai versi precedenti* [1960], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 99: «Ti pareva di spiegare così la crisi che colse te e alcuni tuoi coetanei dopo il '45, di ritorno dalla guerra e dalla segregazione (e dell'esserti sentito escluso dalla Liberazione, privato della sua lotta come di un'esperienza che ti è mancata lasciandoti incompleto per sempre)».

³⁷ Su quelli che prendendo parte alla lotta partigiana «avevano fatto il salto in un'altra specie» parla Sereni in *L'anno quarantacinque* cit., p. 101.

³⁸ Dalla battuta di Alicandro all'atto V, scena V, dell'*Illusion comique* di Corneille, parzialmente tradotto da Sereni e pubblicato nel *Musicante di Saint-Merry* cit., p. 203.

Il “mai stato” è, propriamente, il contrario dell’esperienza, vuoto o lacuna di un’esistenza rimasta inespressa, che non è stata scelta, e che, per questo, è necessaria al compimento della storia del singolo, pur riguardando le vite degli altri. Forma negativa del tempo, porta con sé la coscienza dell’esclusione e dell’irreversibilità; e se l’irreversibilità pertiene al passato, l’esclusione è invece attributo del futuro, di quella che Sereni chiama la «sfera del *possibile*». ³⁹ Il continuo ritorno sui luoghi della memoria, non solo quelli della cattura e della prigionia ma anche della sua giovinezza, ⁴⁰ è sempre rivolto a ricercare il «futuro che mai è stato», i «cento futuri del passato», ⁴¹ sovrapponendo così la relazione con l’avvenire e la relazione con l’alterità. ⁴² Però, data la condizione di irreversibilità, ogni tentativo di fare ritorno si risolve in una tautologia del tempo che si ripete invariato, «un disco rotto che s’impunta sulla propria incrinatura» ⁴³ e ogni volta riconduce al punto di partenza. Posta di fronte a una “casella” vuota del tempo, la poesia di Sereni, che dall’esperienza ricava il suo materiale, finisce per “fratturarsi”; e tale frattura, che anche D’Alessandro colloca sul piano identitario, ⁴⁴ si ripercuote nel rapporto che il soggetto empirico dell’autore intrattiene con la propria rappresentazione in versi, il soggetto poetico. Si leggano, in merito, i versi di *Un ritorno*:

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
 ma pari più non gli era il mio respiro
 e non era più un lago ma un attonito
 specchio di me una lacuna del cuore.

L’io si guarda come guardando un altro, uno che di certo gli somiglia, ma nel quale non riesce a riconoscersi. Il disconoscimento implica a sua volta la mancata corrispondenza del *respiro* dell’io con il paesaggio attor-

³⁹ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 74.

⁴⁰ Dell’esperienza algerina come fine della giovinezza e «tradimento del possibile», scrivono L. Lenzi, *L’incrinatura* [1999], in Id., *Verso la trasparenza*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 49-87, e G. Vigorelli, *Sereni, il congedo dalla gioventù* [1983], in Id., *Carte d’identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Milano, Camunia, 1989, pp. 206-214.

⁴¹ V. Sereni, *Il sabato tedesco* [1980], in Id., *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori, 1998, p. 224. La prima edizione raccoglieva insieme la prosa *Lopzione* e la poesia *La pietà ingiusta* già collocata negli *Strumenti umani*.

⁴² Sulla relazione tra l’avvenire e l’alterità si rimanda a E. Lévinas, *Il tempo e l’altro*, ed. it. a cura di F.P. Ciglia, Genova, il melangolo, 1997, p. 46. Il riferimento è tratto da L. Barile, *Polifonia e poesia: il «palpito contrario» che risale dal fondo nel «Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in «Per leggere», 13, 23, 2013, p. 183.

⁴³ V. Sereni, *Dovuto a Montale* cit., p. 164. Nel testo, seguono i versi di *Un ritorno*.

⁴⁴ Di «frattura dell’identità» parla F. D’Alessandro in *Lopera poetica di Vittorio Sereni* cit., p. 93.

no: il *cuore*, luogo del ricordo, è ormai un «segno concavo»⁴⁵ e il *respiro*, che del *cuore* misura la vitalità, ha perso in sincronia. All'infuori della metafora, ciò significa che la scrittura, correlato della voce-respiro dell'io poeta, è inadeguata a esprimere l'esperienza in quanto risultante non solo di ciò che è stato ma di ciò che è stato a partire da ciò che, invece, non è “mai stato” (per l'appunto, la *lacuna*). Si potrebbe commentare con le stesse parole che Sereni indirizza a Fortini in una lettera del 1958 per spiegarli il significato dello “sfiore” di quell'unica possibilità d'intesa che nell'*Equivoco* lo *sguardo di rimando* con la «bionda e luttuosa passeggera» aveva, anche se solo per un istante, acceso: «Al solito, se questo non si è capito, vuol dire che i mezzi, la parola, non furono adeguati».⁴⁶ Il mancato riconoscimento risolve così nel “mai stato” l'equivalenza del linguaggio con l'esperienza: i limiti delle parole, che sono gli *strumenti umani* «precari e insufficienti con cui noi – uomini, umanità – intratteniamo il rapporto col reale»,⁴⁷ sono i medesimi che perimetrano la finitudine dell'esistenza; e in tal senso, l'incomunicabilità corrisponde all'esperienza della morte, di cui il silenzio è il correlato sonoro. «Tanto si sa» avrebbe scritto Sereni nel suo *Autoritratto* del 1978 «che mai, mai potremo trasmettere all'interlocutore [...] l'intensità con cui l'impercettibile fenomeno è stato da noi vissuto, salutato come un piccolo miracolo».⁴⁸

III. Spazio trasparente e lettore etico: la poesia verso la prosa

Inaridito fino all'impotenza, e insoddisfatto di ogni verso tentato al punto da dargli la nausea,⁴⁹ Sereni inizia la ricerca di un nuovo «piano di sviluppo delle emozioni che porti a raffigurare sotto un angolo specifico il rapporto tra esperienza e invenzione»,⁵⁰ tra il vissuto e la sua rielaborazione in versi. Occorreva ricercare una lingua poetica in grado di trasfigurare

⁴⁵ L. Barile, *Passato come storia passato come memoria: Walter Benjamin e Vittorio Sereni*, in «Italianistica», 31, 2-3, 2002, p. 16.

⁴⁶ V. Sereni, lettera a F. Fortini, 7 maggio 1958, in Id., *Poesie* cit., p. 505.

⁴⁷ G. Palli Baroni, *Per “una umanità ritrovata”. Una lettera inedita di Vittorio Sereni*, in «Letteratura italiana contemporanea», 8, 22, 1987, p. 115. Parole simili ricorrono nella prosa *Amleto Del Grosso, dipinti guazzi chine* [1976], in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1212: «i “poveri strumenti” non sono gli uomini bensì i mezzi, gli espedienti – e tra questi la poesia, la pittura, ma anche altro, tutto ciò che è gesto anche umile, quotidiano – con cui gli uomini tentano di risolvere la propria condizione».

⁴⁸ V. Sereni, *Autoritratto*, in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 129.

⁴⁹ Dell'inerzia della vena creativa, e della «nausea metrica» che ne segue, scrive Sereni nel *Silenzo creativo* cit., p. 114.

⁵⁰ *Ivi*, p. 115.

«l'intensità del dolore che stava al fondo dell'esperienza»⁵¹ senza tradirla nell'atto di nominarla; una lingua capace di farsi essa stessa luogo di un'esperienza nel quale il lettore, come guardandosi allo specchio, potesse riconoscersi e così assumere su di sé, ma risignificandolo, il sentimento del soggetto che dice "io": è in questa forma di consonanza e reciproco riconoscimento che risiede la *forza accomunante* della poesia,⁵² la stessa forza dalla quale Sereni si era sentito ingiustamente escluso, e che adesso tenta di recuperare nel rapporto con il lettore. In che modo? Nelle pagine del *Silenzio creativo*, la nuova direzione da prendere è esplicita: per «mettersi in grado di aderire a quanto ha di vario il moto dell'esistenza», bisognava superare «la formulazione lirica immediata» delle vecchie reticenze ermetiche, che temendo di nominare la cosa con il suo nome ne rendono oscuro il significato; e, così facendo, tendere alla *trasparenza* della prosa, a quel «sortilegio evocativo» che induce il lettore, tanto è immerso nella narrazione, a non sospettare l'operazione linguistica in atto eludendo la mediazione del linguaggio.⁵³ Nella prosa *Ventisei*, il racconto del ritorno a ventisei anni di distanza sui luoghi della cattura alla ricerca del "mai stato", Sereni raccorda esperienza e scrittura nella tensione *verso la trasparenza*:

Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? [...] Un giorno ci si dovrà pure arrivare all'emanazione non distorta, non procrastinante, ma diretta e istantanea, in una stretta correlazione di atti e parole.⁵⁴

Nuovamente, com'era già accaduto negli anni del primo silenzio poetico, all'altezza del quale già scriveva a Vigorelli della «nostalgia di quello che *non* è stato vissuto»,⁵⁵ Sereni guarda alla prosa come alla possibilità di ricominciare a scrivere;⁵⁶ certo, ora come allora il progetto del romanzo, che attraversa obliquamente l'intera vicenda sereniana, ancora una volta resta latente all'orizzonte delle intenzioni, e dunque delle possibili-

⁵¹ V. Sereni, *Giorgio Seferis* [1971], in Id., *Lecture preliminari* cit., p. 118.

⁵² V. Sereni, *Poesia per chi?* [1975], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1125.

⁵³ V. Sereni, *Il silenzio creativo* cit., pp. 114-116. Si veda anche M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria* [1976], Milano, Bompiani, 1997, p. 57.

⁵⁴ V. Sereni, *Ventisei* [1970], in Id., *La tentazione della prosa* cit., p. 199. D'altra parte, è lo stesso Sereni, sul finale della prosa, a correlare la trasparenza al futuro: «Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro» (*ivi*, p. 202).

⁵⁵ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, 8 luglio 1938, in D. Isella, *Giornale di "Frontiera"* cit., p. 33.

⁵⁶ V. Sereni, lettera a G. Vigorelli, s.d., timbro postale del 26 ottobre 1940, *ivi*, p. 45: «Ma il miracolo per me era ricominciare. [...] E credo che la vittoria sia altrove, e sia, nonostante quest'inizio, la prosa».

tà (in questo senso, romanzo e “mai stato” coincidono), con la differenza che ora «si occulta ma contemporaneamente si trasforma nei modi della narrazione che via via emergono fra le strutture poetiche». ⁵⁷ L'apertura del terzo libro ai modi e alle forme della prosa – con l'adozione del modello scenico, ⁵⁸ l'allungamento della misura metrica, il decentramento dell'io, dalla postura *in minore*, l'ingresso di figure altre e la configurazione policentrica del «luogo della voce» ⁵⁹ – ben esprime tutte quelle innovazioni che alla metà degli anni Sessanta, sollecitate dal linguaggio sperimentale neoavanguardistico, ⁶⁰ hanno coinvolto un'intera generazione di poeti, fatta poi ricadere sotto l'etichetta di *poesia per interposta persona*. ⁶¹ Nel caso di Sereni, però, questo graduale processo di rinnovamento avviene in continuità con la sua pregressa storia personale e poetica, in termini di *maturazione etica* più che di rifondazione storica della soggettività lirica. Ed è la fenomenologia che, nuovamente, restituisce la misura della convergenza del piano estetico con quello etico: così come nell'atto dell'*epoché* l'esperienza, al modo di una «luce retroattiva», ⁶² illumina ciò che prima era oscuro e lo conduce alla *trasparenza* della comprensione, ⁶³ parimenti i vent'anni di crisi espressiva, necessari a sciogliere l'«enigma»

⁵⁷ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze* cit., p. 69.

⁵⁸ Sul modello scenico degli *Strumenti*, si veda E. Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983, pp. 108-110.

⁵⁹ Sul «luogo della voce (inteso come luogo delle scelte formali dello scrivente)», si veda G. Frasca, *Il luogo della voce*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino 25-26 maggio 1991*, a cura di D. Isella, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1992, p. 20.

⁶⁰ Non soltanto i Novissimi, con l'antologia del 1961, esprimevano l'esigenza generazionale di un cambio di rotta attraverso la ricerca di una lingua poetica sperimentale. Su ben altri fronti, e con esiti del tutto eterogenei, si pensi alle *Variazioni belliche* di Rosselli e *Poesia in forma di Rosa* di Pasolini del 1964, e alla *Beltà* di Zanzotto e *Il mondo salvato dai ragazzini* di Morante del 1968.

⁶¹ Si veda E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, e in particolare il saggio d'apertura *Antagonisti e trapassanti: soggetti e personaggi in poesia*, pp. 11-32.

⁶² Dells'esperienza parla in questi termini Sereni nella *Premessa* al *Musicante di Saint-Merry* cit., p. VIII: «Un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un frammento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo». Si tratta di una citazione di W.C. Williams. La stessa, ma non esplicitamente attribuita a Williams, ricorre nello scritto *René Char: il termine sparso*, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 1042.

⁶³ Lo spiega Enzo Paci, fenomenologo allievo di Banfi, amico e collega di Sereni, con il quale d'altra parte condivise, ma in Germania e Polonia, l'esperienza della prigionia, nella rubrica *Il senso delle parole* che teneva sulla rivista da lui fondata, «aut aut», sul numero 83 del 1964: «nell'esperienza della vita ci troviamo [...] di fronte a situazioni confuse e oscure che devono diventare chiare». Si veda E. Paci, *Cose e problemi*, in Id., *Il senso delle parole: 1963-1974*, Milano, Bompiani, 1987, p. 76. Si veda anche quella «lenta assimilazione in vista di una messa a fuoco» di cui parla Sereni in *Autoritratto* cit., p. 128.

algerino, consentono di realizzare in poesia quei presupposti etici ereditati dal pensiero banfiano e finora rimasti latenti e inespressi. La poesia viene così sempre più assimilata all'idea di un *organismo*, banfianamente, un «organismo concreto e vivente»,⁶⁴ che è dotato di una sua autonomia ma «all'interno di un sistema coeso di una fitta trama di relazioni interne ed esterne»;⁶⁵ un organismo *concreto*, come vedremo, nei termini in cui la poesia non può prescindere dalla materia del testo; e *vivente* perché sostanziale alla provvisorietà del mutamento e all'incompletezza del divenire.⁶⁶ Suggestisce allora Borio di guardare alla trasparenza come alla proprietà di un oggetto qual è il testo poetico «che ci fa vedere attraverso, che collega più parti di realtà in uno spazio dove, nella nostra percezione, le parti entrano in relazione»:⁶⁷

Uno spazio trasparente è quello in cui una visione diretta può subire l'interferenza di una visione indiretta: guardando attraverso il vetro vediamo l'ambiente che c'è dietro, ma anche il nostro riflesso, e questo riflesso può esprimere le nostre proiezioni mentali, la nostra idea subliminale della realtà, creando una visione di secondo grado che interferisce con quella di primo grado [...].⁶⁸

Avvicinare la poesia alla prosa significava, allora, avvicinare il linguaggio all'esperienza, al suo carattere vitale e mutevole, nella consapevolezza che non è possibile prescindere dal linguaggio, come non è possibile prescindere dalla prima persona, per *convivere* con l'altro; e significava perciò anche prendere coscienza della consistenza linguistica dell'io poetico, che è «materiale da costruzione» come tutti gli altri che costituiscono il testo.⁶⁹ L'orizzonte della trasparenza si compone, dunque, dell'evidenza e della mutevolezza, in direzione contraria alle forme liriche, opache e irri-

⁶⁴ A. Banfi, *La riflessione e la problematica dell'arte* [1932], in Id., *I problemi di una estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Milano, Parenti, 1961, p. 238. La citazione è tratta da T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi* cit., p. 21.

⁶⁵ F. D'Alessandro, *Sulla formazione intellettuale di Vittorio Sereni*, in «Aevum», 3, 1999, p. 895.
⁶⁶ Dell'opera come «organismo vivente» Sereni scrive, in particolare, nella versione estesa della *Nota agli Strumenti*, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., pp. 27, 31; e nella *Musica del deserto*, che della *Nota* può essere considerato un manifesto poetico ma *per interposta persona*, alle pp. 71, 74.

⁶⁷ M. Borio, *Autenticità e conoscenza. Il pensiero emotivo e la funzione della lirica*, in «Californian Italian Studies», 8, 2018, pp. 27-42, <https://escholarship.org/content/qt56g143rb/qt56g143rb.pdf?t=pnomum> (ultimo accesso: 20/5/2024).

⁶⁸ *Ivi*, p. 12.

⁶⁹ Alla stessa espressione Sereni ricorre sia nella *Nota* estesa cit., p. 28, sia nella *Musica del deserto* cit., p. 73. Privato della centralità che la tradizione lirica gli aveva riconosciuto, l'io è, come le altre parole, un segno linguistico che non coincide con ciò che nomina, e per questo può essere sottoposto al processo mobile di risignificazione operato dalla lettura. Sull'io (nello specifico, si tratta dell'io caproniano) come medio linguistico, si veda G. Agamben, *Disappro-*

gidite, che hanno «cristallizzato l'idea del soggetto romantico e hanno prodotto una scrittura stereotipata»,⁷⁰ annullando in tal modo la complessità dell'esperienza nella citazione e nel luogo comune, riducendo cioè lo stile in maniera; e lo stile che si cristallizza in maniera è la forma di una lingua morta, che non parla più. La ripetizione diviene attributo dell'insignificanza: così il formulario dei giocatori luinesi di poker, con il loro «vedo passo rilancio / come quando fuori piove», li «mura» nei sottoscala del *Piatto piange*, condannandoli alla «ripetizione dell'esistere», all'insignificanza del gesto quotidiano (vv. 10-11, 13). Sembra quasi, però, di cadere in contraddizione: cosa c'è infatti di più trasparente di un linguaggio codificato e, proprio per questo, immediatamente comprensibile? Allo stesso modo, anche la ripetizione e il mutamento intrattengono un rapporto ambiguo: non è forse la ripetizione condizione necessaria al riconoscimento? «E io potrò per ciò che muta disperarmi / portare attorno il capo bruciante di dolore...» lamenta il soggetto che nuovamente ritorna *Ancora sulla strada di Zenna*, «e trova che nulla nulla è veramente mutato» (vv. 12-13).⁷¹

Viene in soccorso la riflessione che Fortini, l'amico odiosamato di Sereni,⁷² dedica al linguaggio degli *Strumenti*, individuando le dominanti retoriche della ripetizione e della reticenza e conferendo loro un valore simbolico: «la prima del bisogno di conferma e di identità; e la seconda, della fuga dalla definizione». ⁷³ La stessa ambiguità lega linguaggio ed esperienza: se è vero che le cose esistono per un soggetto che le esperisce solo nell'atto di nominarle, è anche vero che la parola, intesa come forma, circoscrive il significato ed espone così la cosa al rischio della «cristallizzazione» dei suoi molteplici, possibili, sensi nel senso unico e invariato. Di contro, la molteplicità dei significati espone anch'essa a un altro rischio, quello dell'equivoco; tuttavia, è la possibilità dell'equivoco condizione per l'intesa. Il punto, allora, è nel fare ritorno sì, ma «con occhi come nuovi» (ed è questa la definizione che, nel *Sabato tedesco*, dà Sereni

priata maniera, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 88.

⁷⁰ M. Borio, *Autenticità e conoscenza* cit., p. 1.

⁷¹ Sulla ripetizione come contraddizione e al tempo stesso dialettica, si veda P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1972], in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 402; e Id., *Tempo e memoria in Sereni*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 225.

⁷² Sul rapporto di Sereni e Fortini, si veda *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di F. Diaco, N. Scaffai, Pisa, ETS, 2018; e due saggi di L. Lenzi: *Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno* cit., pp. 299-316, e *Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni*, in «Lospite ingrato», 28 marzo 2017.

⁷³ F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, vol. 2, p. 165.

della nostalgia),⁷⁴ attraverso cioè un atto di immaginazione, che implica la dialettica con l'alterità, con l'esperienza altrui, che per l'io si configura precisamente come un "mai stato"; e, in tal modo, liberare il potenziale semantico del linguaggio, la sua intrinseca polisemia, che consente all'esperienza dell'io di riflettersi, in una sorta di *riverbero*,⁷⁵ nel vissuto dell'altro, e viceversa. Venuta meno la coincidenza di nome e cosa, sulla quale si fondava l'identità lirica, è il loro scarto che permette alla lingua poetica di conservare la sua natura "plurisensa"⁷⁶ e di rendere, così, lo spazio del testo *abitabile* dal lettore, ogni volta che "fa ritorno" al testo. D'altronde, sul piano retorico, è la scrittura il luogo nel quale l'esperienza ritorna,⁷⁷ sia per l'autore sia per il lettore, producendo uno scarto, una disgiuntura; e tale disgiuntura, di natura temporale, è la stessa che separa il tempo della scrittura da quello della lettura. Nella lettura, come osserva Grignani, il lettore è intento a *riannunciare* ciò che scrive l'autore, partecipando a un atto di ripetizione; ma, così facendo, assume su di sé vicariamente la responsabilità dell'enunciato, nel tentativo di identificarsi con il soggetto del testo e di comprendere la sua esperienza confrontandola con la propria.⁷⁸ In merito, Sereni parla di *lettore idoneo*, il lettore che «si suppone avere "dati sentimentali comuni" con l'autore e il testo»;⁷⁹ e alla sua definizione occorre affiancare quella che Nisticò dà di *lettore etico*, ovvero, il lettore «che si apre all'esperienza vitale dell'opera e sa fissare solo a partire da questo nucleo esperienziale i limiti del rapporto fiduciario con una visione estetica del mondo».⁸⁰ Posto di fronte a quell'«oggetto misterioso» che è il testo,⁸¹ il lettore si ritrova impegnato nello stesso sforzo di decifrazione del reale che l'autore ha sostenuto nell'atto di farne, in prima persona, esperienza; e, educando il proprio sguardo all'*epoché*, ora lo rivolge al mondo che lo circonda, nel tentativo di coglierne il significato. Risiede

⁷⁴ V. Sereni, *Il sabato tedesco* cit., p. 205.

⁷⁵ Il riverbero, inteso come quel fenomeno luminoso o sonoro che consiste nel riflettersi multiplo di una luce o di un suono su una superficie, rientra nel parco vocabolario sereniano a indicare il ripercuotersi, variabile e di difficile messa a fuoco, della memoria. Nei testi poetici, la parola ricorre al v. 20 di *Intervista a un suicida*, e nella parte III, v. 4, di *Un posto di vacanza*.

⁷⁶ È la «neve plurisensa» di *Addio Lugano bella*, v. 20.

⁷⁷ Sulla «teoria del ritorno», si veda R. Nisticò, *Nostalgia di presenze* cit., p. 152.

⁷⁸ M.A. Grignani, *Derive dell'identità. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, p. 90. Si vedano i vv. 17-22 di *A un compagno d'infanzia*: «Un'autostrada presto porterà un altro vento / tra questi nomi estatici: Creva / Germignaga Voldomino la / Trebedora - rivivranno / con altro suono e senso / in una luce d'orgoglio...».

⁷⁹ V. Sereni, *Giorgio Seferis* cit., p. 119. Sereni lo definisce anche come quel lettore che si sforza di «risalire, dall'impatto emotivo coi testi considerati, non tanto alla loro corrispondente origine emotiva, quanto al "preciso momento" del trasporre di tale origine in una forma poetica» (*Postilla*, in Id., *Lettture preliminari* cit., p. 138).

⁸⁰ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze* cit., p. 152.

⁸¹ V. Sereni, *Giorgio Seferis* cit., p. 122.

qui la portata etica di una poesia come «*pensiero organico*»: di una poesia, cioè, che pretende di «costituirsi come organo completo di conoscenza e di armonica presa di possesso del mondo», e di una vita, a sua volta, «in funzione della poesia, strumento umano e tragico di questa».⁸²

IV. Ritornare al corpo, disporsi all'ascolto: l'io e le cose

Va da sé che il contrappeso di disporsi all'apertura verso il mondo, e perciò anche verso l'altro, implichi la rinuncia alla pretesa di una verità assoluta e, di contro, accogliendo della verità il carattere intersoggettivo, l'adozione di una postura dubitativa improntata a «quella sorta di inadeguatezza espressiva» che è anche «esitazione esistenziale».⁸³

Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?

I primi versi di *Nella neve* restituiscono bene la dialettica in corso tra il piano della realtà e il piano del linguaggio. Il «lungo tragitto per attingere a ciò che nel linguaggio classico si chiama o si chiamava proprietà dei termini»,⁸⁴ che il poeta intraprende alla ricerca di un linguaggio in grado di esprimere la realtà senza ridurla a un'imitazione,⁸⁵ è lo stesso «prolungato sforzo definitorio per approssimazione»⁸⁶ intrapreso dall'uomo quando è intento a decifrare gli eventi che, nella percezione come nella memoria, si manifestano «nel loro enigma, nel loro indeciftrato senso incombente».⁸⁷ La relazione tra l'uomo e il poeta risiede, dialetticamente, nella coincidenza tra lo sforzo di nominare la realtà e lo sforzo di comprenderla; e di questa dialettica, vissuta sul duplice piano della relazione dell'io esistenziale con l'oggetto della sua percezione e dell'io poeta con la poesia (*leggi*: il lettore), lo sguardo del soggetto poetico, educato all'«accanita pazienza»⁸⁸ dell'*epoché*, intende farsi espressione. Rispetto

⁸² V. Sereni, *Levania* [1956], in Id., *Lecture preliminari* cit., p. 56. Il rapporto organismo-strumento è, d'altra parte, già presente nel fondamento etimologico che accomuna le due parole: *organon* in greco significa "strumento".

⁸³ *Ivi*, p. 59.

⁸⁴ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1142.

⁸⁵ Si rimanda ai celebri vv. 20-21 della parte VI di *Un posto di vacanza*: «il nome che non è / la cosa ma la imita soltanto».

⁸⁶ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1134.

⁸⁷ V. Sereni, *A partire dal vissuto* [1978], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1113.

⁸⁸ V. Sereni, *Da natura a emozione da emozione a natura* [1975], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1200: «"Imitare" [...] significa dunque "collocarsi accanto", assecondare la natura per come vie-

al tradizionale modello lirico, il rapporto del soggetto con l'oggetto muta così di segno, rovesciando la verticalità in orizzontalità, la gerarchia in dialettica: non è più lo sguardo dell'io a imporsi sull'oggetto, a imporre la parola sulla cosa per risolverla in impressione sentimentale;⁸⁹ piuttosto, occorre porsi in uno «stato di attesa, di non resistenza, di disponibilità»⁹⁰ verso la cosa perché sia la cosa a parlare, a ricambiare lo sguardo, e a ripercuotersi poi nel soggetto intento a cogliere tutte quelle «diverse angolazioni», potenzialmente infinite, che formano la sua verità "oggettiva" – cioè, intersoggettiva – e proprio per questo "asintotica".⁹¹ Dello «sguardo scambievole che alla fine ne risulta» il testo sarà infine la manifestazione visibile⁹² secondo una forma *invariante*, ovvero ordinata in una struttura che il segno grafico ha fissato una volta per tutte e che perciò riproduce sempre uguale a sé stessa; e, ciononostante, questa struttura rimane aperta sul piano del significato, che proprio per via della portata simbolica della lingua può essere ogni volta riformulato non solo da lettore a lettore, ma anche nel corso delle letture che il singolo lettore affronta in colloquio con l'opera "accrescendo" la «vita segnica» del testo e realizzando così il potenziale inesauribile dei suoi sensi molteplici.⁹³

La postura dubitativa dell'incertezza e della perplessità, che l'io sereniano assume a propria condizione ontologica, consente la messinscena del processo di decodificazione del reale nell'atto stesso del suo farsi e disfarsi continuo all'interno della sfera memoriale dell'io, intento quest'ultimo a rendere anche il lettore partecipe dell'inesausto tentativo di risalire, attraverso la scrittura, alle condizioni che la precedono, al momen-

ne a noi e ci si manifesta, perseguire con pazienza, con accanita pazienza tendere all'effetto di alta fedeltà del suo riflesso in noi».

⁸⁹ Si veda V. Sereni, *A partire dal vissuto* cit., p. 1113: «In poesia l'oggetto può essere un pre-testo risolto in impressione, ed è il caso più semplice». Si rimanda anche allo scritto del 1982 *Morlotti e un viaggio*, in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 140: «Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile e via via più chiara, fino a un ribaltamento delleffusione romantica».

⁹⁰ G. Debenedetti, *Commemorazione di Proust* [1928], in Id., *Proust*, a cura di M. Lavagetto, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 47, cit. in A. Cortellessa, *La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e "un certo Proust"*, in «il verri», 52, 34, 2007, *Il terzo mestiere*, p. 40.

⁹¹ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1134. Nello stesso testo si veda a p. 1129: «Importava stabilire la cosa e la sensazione della cosa, tenere lo sguardo su questa, sapere che attorno le si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro – qui è il caso di dirlo, sebbene resti in gran parte invisibile – di accentuazioni, riduzioni, scarti e di nuovo accentuazioni». Le stesse parole, ma con minime variazioni, ricorrono anche nello scritto *Giorgio Seferis* cit., p. 122. Il riferimento all'*asimptote* è tratto dall'introduzione di J. Risset, *De varietate rerum, o l'allegria materialista*, in F. Ponge, *Il partito preso delle cose* cit., p. VI.

⁹² V. Sereni, *Morlotti e un viaggio* cit., p. 140.

⁹³ Sulle molteplici «letture come varianti di un'invariante di base, che è il testo», si veda M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria* cit., p. 62.

to, non più recuperabile, in cui lo sguardo dell'io ha incontrato lo sguardo enigmatico della cosa, e rifiutandosi di cedere all'insignificanza ne ha accolto la "sfida" alla comprensione:⁹⁴ «Ma che mai voleva col suo sguardo / la bionda e luttuosa passeggera?» (*L'equivoco*, vv. 1-2); «Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?» (*Ancora sulla strada di Zenna*, v. 1); «e cosa era, di colpo / sul primo incontestabile giorno di primavera, / quella mesta buriana di piante e siepi?» (*La speranza*, vv. 5-7). Si tratta ogni volta di tornare all'*occasione*, al punto di partenza che risiede nella sensazione («In quale poeta il punto di partenza non è nella sensazione?»);⁹⁵ e tornare alla sensazione vuol dire allora risalire a un altro punto, a quel «punto di incontro e reciproco inserimento [...] dell'interno e dell'esterno»,⁹⁶ che è il corpo fisico in quanto *organismo* e *strumento umano* della percezione sensibile. La dialettica tra l'io e l'altro, tra l'interno e l'esterno, è perciò sostanziale alla natura del corpo: se da un lato il corpo è quel luogo dell'esperienza abitabile solo dall'io – ed è per questo che la sensazione è *ineffabile* –, dall'altro è quello strumento che ricongiunge l'io all'altro mediante la percezione e consente così il riconoscimento – l'individualità è, in tal senso, attributo del corpo, ma necessita del riconoscimento dell'altro, che proprio il corpo rende possibile. La dialettica è poi la stessa che coinvolge, nel «corpo a corpo tra oggetto e parola», l'esperienza e il linguaggio accomunati l'uno all'altra dalla medesima materialità.⁹⁷ designando l'oggetto, la parola lo promuove sul piano linguistico nel quale avviene il conferimento di significato, e in tal senso si può dire che lo fa "esistere"; ma, a sua volta, deve anche avvicinarsi il più possibile al suo carattere referenziale, *corporeo*, per diventare essa stessa luogo di un'esperienza condivisibile con l'alterità del lettore.

L'apertura del parco vocabolario sereniano, negli *Strumenti*, alla semantica del corpo – *respiro, voce, bava, cuore, ceneri, braccia, occhi, bacio, braccia, sonno dei corpi, radici putrefatte, emorragia* sono solo alcuni esempi – risponde, dunque, al tentativo di risalire alla materialità dell'esperienza, al luogo di congiunzione dell'io con l'altro, muovendosi Sereni in direzione antiermetica⁹⁸ verso il recupero della consistenza

⁹⁴ V. Sereni, *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale* [1970], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 114: «Oggetti e organismi inanimati sono lì e non si può non dirci non guardarli, ma non vederli. Accade che ti provochino, ti sfidino, ti s'impongano di colpo: che siano loro a prestarci, e magari imporci, qualcosa».

⁹⁵ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 933, e *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* [1983], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 933.

⁹⁶ E. Paci, *Causa* [1963], in Id., *Il senso delle parole* cit., p. 40.

⁹⁷ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1137.

⁹⁸ Sul corpo come il «grande rimosso della poesia ermetica», si veda R. Galaverni, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, p. 28.

fisica e dinamica della memoria,⁹⁹ attraverso la restituzione al linguaggio della sua intrinseca corporeità. Per farlo, però, non basta limitarsi all'atto di nominare l'esperienza: la memoria, infatti, è soggetta alle stesse leggi del corpo e, come questo, corre il rischio della polverizzazione o del dissanguamento.¹⁰⁰ Sul finale dell'*Intervista a un suicida*, la sfiducia nei confronti della possibilità del linguaggio di custodire la vita di un uomo senza tradirla, vale a dire, senza "miniaturizzarla" in quel «fatto statico e ripetitivo», irrigidito, che è il ricordo,¹⁰¹ si esprime nella messinscena del processo di disfacimento delle parole del suicida, la sua ultima testimonianza: ridotta, quest'ultima, «sotto il pennino dello scriba [a] una pagina fruscante», precipita, polverizzata, nell'oblio del "mai stato" – «nulla nessuno in nessun luogo mai» (vv. 56-64). Questo è il pericolo nel quale incorre lo scrittore autobiografico quando, cadendo nella «buffa illusione dell'eterno e dell'eternare» del discorso lirico, confida nella capacità della parola di «salvare l'attimo» e conservare tutto il miracolo di un'improvvisa epifania:¹⁰² limitandosi così alla «menzione della cosa osservata»,¹⁰³ non la sottopone al processo di ripercussione interiore, la lenta «maturazione del motivo»,¹⁰⁴ necessario alla comprensione. Di contro, chi si dispone all'ascolto della cosa la osserva pazientemente al fine non di restituirne una «riproduzione o descrizione o trascrizione letterale»,¹⁰⁵ ma «sviluppare fin dove è possibile la [sua] potenzialità», «portarne in luce tutto quanto è possibile cavarne e darvi ulteriore figura e significato»: la memoria come *organismo vivente*, «a kind / of accomplishment, / a sort of renewal»;¹⁰⁶ e la poesia come tentativo di trasfigurare questo stesso processo nel suo farsi incompiuto, a dispetto della compiutezza implicita nella natura di ogni

⁹⁹ Di «poesia del tempo fisico» scrive Sereni nella lettera del 1° ottobre 1948 a Attilio Bertolucci, edita nel loro carteggio *Una lunga amicizia. Lettere (1938- 1982)*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, cit. in L. Barile, *Passato come storia passato come memoria* cit., p. 13. Come scrive Dante Isella: «la fertilità della memoria, la sua verità richiede [...] che il passato non sia un deposito morto, un album di ricordi, bensì una presenza attiva. La sua cristallizzazione è la non-vita: dell'uomo, innanzi tutto, e della sua poesia» (*Giornale di "Frontiera"* cit., p. 32).

¹⁰⁰ Parte III, vv. 19-21: «Fabbrica desideri la memoria, / poi è lasciata sola a dissanguarsi / su questi specchi multipli».

¹⁰¹ V. Sereni, *Il lavoro del poeta* cit., p. 1128.

¹⁰² V. Sereni, *Il silenzio creativo* cit., pp. 113-114.

¹⁰³ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 69.

¹⁰⁴ Se la comprensione delle cose richiede la pazienza della loro maturazione (*epoché*), è anche essa stessa motivo di insicurezza, perplessità e dunque ritardo – ed è proprio nella prospettiva fenomenologica che allora si può meglio comprendere il ritardo quale sentimento dominante del soggetto sereniano.

¹⁰⁵ V. Sereni, *Nota estesa* cit., p. 29.

¹⁰⁶ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 66. Si tratta dei vv. 1-5 della poesia *The Descent* di Williams, parte di *The Desert Music* (1954).

forma. Così, per esempio, nel *Male d'Africa*, fra i testi più lunghi e dall'inclinazione narrativa, il viaggio del rimpatrio dei prigionieri, ripercorso nel tentativo di sciogliere quel «grosso / convulso di ricordo» (vv. 68-69) che è stata l'esperienza algerina, inizia al presente, con la debole percezione dell'eco di una motocicletta che si allontana; ed è questa a innescare il recupero del ricordo attraverso la concitata trasfigurazione del suono: l'eco diventa la *corsa del treno*, il rumore del treno richiama il vociare indistinto dei *bimbi a sciame*, la *litanìa implorante* delle loro richieste (*give me bon-bon good America please*), che poi si trasfigura gradualmente, quasi a creare una sorta di fonosfera della memoria, nel suono sordo e regolare del *ritmo di ramadàn*, e via dicendo.

V. Il soggetto trascendentale: l'oltre della poesia è l'esperienza del lettore

La priorità che Sereni accorda al corpo, quale luogo deputato a trattenere le tracce del vissuto, insieme alla volontà di eludere la fissità della scrittura e restituire, di contro, la *proliferazione* di quei segni sottoposti alla rielaborazione memoriale, al processo *in fieri* della comprensione, restituiscono la portata fenomenologica del pensiero sereniano, in cui visione del mondo e visione della poesia s'incontrano e compenetrano l'un l'altra: il rischio della cristallizzazione, nella misura in cui riguarda la memoria e il linguaggio, è il sintomo di una visione del mondo limitata alla parzialità di un unico punto di vista, vale a dire, improntata alla pretesa *della verità*, intendendo con "verità" un dogma e un assioma, e dunque un *a priori*, che riduce la complessità del reale alla logica binaria ed esclude la compresenza delle alternative in nome di un unico e solo senso possibile. Già nel 1947 con *Esperienza della poesia* Sereni aveva dichiarato, sulla scorta del magistero banfiano, il proprio disaccordo contro la pretesa di riconoscere alla poesia una funzione *a priori* che la legittimasse, come se ci fosse un modo giusto di fare o non fare poesia.¹⁰⁷ Ora la stessa polemica ritorna negli scritti preliminari agli *Strumenti*, in particolare nella *Nota* al libro, dove viene esplicitamente rivolta agli esponenti dell'*engagement* e ai loro «ricatti dell'impegno di vario tipo»:¹⁰⁸ chi crede di subordinare la poesia a un'operazione culturale politica o estetica che, precedendola, la giustifichi incorre nello stesso rischio di chi sostiene che la poesia nasce dalle parole e non dall'esperienza – il rischio, cioè, di stravolgere la

¹⁰⁷ V. Sereni, *Esperienza della poesia* [1947], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 45.

¹⁰⁸ V. Sereni, *Nota* estesa cit., p. 26. Sono le stesse «carte» che la «figura plumbea», ai vv. 6-8 di *Un sogno*, ingiunge all'io per attraversare il ponte.

«naturale capacità di comunicazione»¹⁰⁹ della poesia nell'intransitività di un discorso che non parla più al lettore comune ma al «lettore-poeta, il lettore addetto ai lavori»,¹¹⁰ e, così facendo, si esaurisce in sé stesso. Pensare, di contro, alla poesia come allo sviluppo *organico* di un'esperienza che chiede di essere espressa allo scopo di essere compresa significa respingere l'idea della poesia come «un'Entità, un Valore, un culto, una religione»¹¹¹ e ricercare una giustificazione alla sua esistenza, che legittimi anche il *lavoro del poeta*, in ciò che è *oltre* il testo, che, in un certo senso, viene dopo pur essendo già presente nelle condizioni che lo precedono; vale a dire, il lettore.¹¹² Se allora Sereni nel 1947 si limitava a indicare quale fosse la posizione da prendere e la individuava nella «posizione del dubbio»,¹¹³ con gli *Strumenti umani* l'assume *per l'interposta persona* del soggetto poetico a condizione ontologica, e perciò anche etica, nello sforzo di accogliere il carattere provvisorio della verità e così allargare la "capacità" del proprio sguardo sul mondo, come anche la "capacità" espressiva dell'io poetico, al punto di vista altrui.

Quando il soggetto di *Nella neve* si interroga sul significato di quei segni «non tanto banali»; o quando in *Una visita in fabbrica* si domanda «cos'è un ciclo di lavorazione»; o, ancora, quando in *Appuntamento a ora insolita* si chiede, smarrito, dove si sarà «mai persa» la sua gioia; e, infine, nella *Spaggia*, quando dubita se *loro*, i morti, davvero «non torneranno più» – in tutti questi casi, l'interrogazione non è mai una domanda retorica, ma è rivolta a mettere in discussione la realtà per come appare, il significato che talvolta sembra nascondere e altre volte invece negare. In assenza di una «cupola metafisica»¹¹⁴ sotto la quale trovare riparo, la tensione alla risposta, che rimane sempre inevasa e ogni volta da riformulare, va allora riorientata in direzione dell'alterità del lettore che assume vicariamente su di sé la perplessità dell'io e la risignifica a partire dal proprio vissuto. A tale soggetto è dunque possibile attribuire la *trascendentalità* propria del soggetto della fenomenologia: un soggetto, nella definizione di Enzo Paci, che «si oltrepassa sempre e si costituisce per e nella "mira" a cui tende».¹¹⁵ Nella tensione verso l'*oltre*, che è dunque anche tensione

¹⁰⁹ V. Sereni, *Il nome di poeta* [1956], in Id., *Gli immediati dintorni* cit., p. 89. Il testo è tratto dall'ultima parte di *Levania*, cit., pp. 60-63.

¹¹⁰ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 76.

¹¹¹ V. Sereni, *Nota estesa* cit., p. 27.

¹¹² Si veda V. Sereni, *Il ritorno* [1977], in Id., *Poesie e prose* cit., p. 1025: «Più che cercarlo, una poesia presuppone un destinatario. Il suo destino, continuo a pensarlo, importa più della sua destinazione».

¹¹³ V. Sereni, *Esperienza della poesia* cit., p. 45. Si veda anche F. Papi, *La non-poetica di Vittorio Sereni* cit., pp. 83-185.

¹¹⁴ V. Sereni, *Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile» e l'ermetismo* cit., p. 87.

¹¹⁵ E. Paci, *Riconsiderazione* [1963], in Id., *Il senso delle parole* cit., p. 38.

verso l'altro, la fenomenologia individua quella dimensione costitutiva del significato che va sotto il nome di *telos*; e se, come si è detto, la perdita del "noi" ha portato con sé la perdita dell'altro-oltre, la maturazione fenomenologica dell'io poetico sereniano, con il conseguente e progressivo superamento della postura lirica, esprime il tentativo sempre *in fieri*, sempre in divenire di andare alla ricerca del senso della propria identità. Lo aveva intuito Mengaldo indicando nella *riduzione dell'io* degli *Strumenti* un "abbassamento" dell'io lirico-ideale all'io esistenziale,¹¹⁶ e implicitamente suggerendo il passaggio avvenuto dalla trascendentalità dell'idealismo, propria del soggetto lirico, alla trascendentalità della fenomenologia, propria del soggetto di una *poesia verso la prosa*.

Ma cos'è la trascendentalità nel lessico filosofico? Trascendente è tutto ciò che rende possibile al soggetto l'esperienza. Laddove l'idealismo riconosceva tale carattere a un io *a priori* e assoluto, nel senso di "sciolto dai legami con l'esterno", e per questo separato da un io empirico e *a posteriori*, la fenomenologia, superando il dualismo mente-corpo, pone l'esperienza soggettiva e percettiva, correlata al corpo, a fondamento dell'esistenza del soggetto: l'io viene al mondo senza alcun fondamento e ricerca nel rapporto con le cose e con l'altro una giustificazione al proprio esistere, che è anche al tempo stesso una richiesta di riconoscimento. La questione sarebbe divenuta dominante nel dibattito sul modo di fare poesia, e sul senso del lavoro del poeta, nel 1952, quando Montale, durante la conferenza parigina sulla *Solitudine dell'artista*, affrontando il tema della "perdita del mandato" e indicando, in conseguenza, nella solitudine una sorta di stato ontologico di incomunicabilità, avrebbe definito l'*io trascendentale* come «l'uomo che comunica [...] e che riconosce se stesso negli altri».¹¹⁷ Qualche anno prima, nel 1947, Sereni già aveva individuato *negli altri*, vale a dire nei lettori, la *giustificazione* al proprio lavoro di poeta; e le conseguenze della sua riflessione lo portano a compiere anche un passo in più: non solo sostiene l'assurdità di pensare alla poesia come a un *a priori*, «una forma vuota da riempire in un modo qualsiasi»,¹¹⁸ rivendicando la priorità del testo poetico, del *corpo*, sull'idea,¹¹⁹ ma fa di questo presuppo-

¹¹⁶ P.V. Mengaldo, «La spiaggia» di Vittorio Sereni, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie* cit., pp. 241-242.

¹¹⁷ E. Montale, *La solitudine dell'artista* [1952], in Id., *Il secondo mestiere* cit., vol. 2: *Arte, musica, società*, p. 53. Tuttavia, il discorso di Montale è ancora sull'idealismo, e perciò distingue l'io empirico isolato dall'io trascendentale, il solo capace di comunicare. Si rimanda a C. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli «Ossi» attraverso le incarnazioni poetiche della «Bufera» alla lirica decostruttiva dei «Diari»* [2003], Milano, FrancoAngeli, 2006, nota 30, p. 140.

¹¹⁸ V. Sereni, *Esperienza della poesia* cit., p. 46.

¹¹⁹ La poesia esiste solo nel corpo del testo «consistendo nelle cose con cui si è formata e da cui è formata». In Id., *Nota estesa* cit., p. 26. Sull'inesistenza della poesia al di fuori dei testi, si

sto fenomenologico la condizione imprescindibile della capacità del poeta di *appartenere*, di farsi *specchio* dell'esperienza altrui.¹²⁰ Ciò vuol dire allora che l'identità poetica non si misura solo nel rapporto che il poeta intrattiene con il proprio soggetto poetico, ma anche nel rapporto che intrattiene con il lettore *per l'interposta persona* del soggetto poetico che viene al mondo attraverso il testo: «Tu hai già *fatto*, cioè sei poeta nel senso etimologico della parola» scrisse Sereni a Quasimodo in una lettera del 1938.¹²¹ Il medesimo presupposto fenomenologico, l'idea della poesia come fattualità,¹²² muoverà Sereni a contestare nel più tardo 1956 la subordinazione del testo, dell'opera nella sua autonomia di *organismo vivente*, al discorso *sulla* poesia e sul «nome di poeta», che allora metteva in pericolo il «naturale rapporto autore-lettore»,¹²³ e che, nel corso del ventennio successivo, avrebbe portato alla totale prevaricazione del «personaggio poetico» sulla libera e anonima circolazione dell'opera e, di conseguenza, alla riduzione inesorabile del pubblico della poesia alla cerchia ormai elitaria e sempre più ristretta dei soli critici e poeti¹²⁴ – due ruoli, d'altra parte, spesso coincidenti tra loro. «Non è la *mia* opera che m'interessa al di sopra di tutto» scriveva Sereni citando Seferis, ma «l'*opera*, senza alcun possessivo: è questa che deve vivere, ove pure in essa si brucino i nostri contributi individuali».¹²⁵

L'esperienza personale è il solo, e imprescindibile, punto di partenza dal quale è dato guardare il mondo; allo stesso modo, il linguaggio è lo *strumento umano* deputato alla costruzione, comprensione e condivisione della realtà. L'una e l'altro sono accomunati dalla stessa parzialità che li espone al rischio della cristallizzazione: nel primo caso, sarà il pensiero a fossilizzarsi in una verità pretesa come assoluta; nel secondo, il linguaggio si irrigidirà in una forma altrettanto parziale e dogmatica,

veda anche *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* cit., p. 934, e il finale del racconto *Un qualcuno che è poi Luciana* [1977], in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 241.

¹²⁰ Si veda V. Sereni, *Esperienza della poesia* cit., pp. 45-46: «tanto più sarò palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta; tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, quanto più verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo».

¹²¹ V. Sereni, lettera a S. Quasimodo, 26 aprile 1938, in Id., *Poesie* cit., p. 318. Si veda anche lo scritto *I «Feuilletts d'Hypnos»* [1968], dedicato a René Char, in Id., *Lecture preliminari* cit., in particolare il passo citato dal saggio *René Char* di M. Blanchot (in Id., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949), p. 111: «il poeta nasce mediante il poema che egli genera... è posteriore al mondo da lui suscitato».

¹²² Sull'idea banfiana, poi anceschiana, della poesia e più in generale dell'arte come «un fare, un costruire», si rimanda a T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi* cit., pp. 15-18.

¹²³ V. Sereni, *Il nome del poeta* cit., p. 86.

¹²⁴ V. Sereni, *Poesia per chi?* cit., p. 1123.

¹²⁵ V. Sereni, *Giorgio Seferis* cit., p. 119.

sedimentando nella parola la sua naturale polisemia. La soggettività torna a essere non solo il punto di partenza, ma anche di arrivo; non solo l'origine, ma anche il *telos*. Il rapporto dell'io con l'altro, e con sé stesso, risulta così falsato e inautentico, rifiutandosi alla complessità irriducibile della realtà di fronte a quelle facili e rassicuranti semplificazioni che, tuttavia, devono essere abbandonate allenando la pazienza dello sguardo al costante esercizio dell'*epoché*, della sospensione del giudizio e pregiudizio, la messa in discussione dell'«immediato visibile e sensibile nella tensione verso qualcosa che lo trascenda»,¹²⁶ che è già *oltre*. Pensare alla poesia come a un organismo significa allora rinunciare alla certezza delle cose che non mutano, accettare la provvisorietà propria del divenire, nel tentativo di trascendere la finitezza dell'io, che è anche la sua solitudine, attraverso il rapporto con l'altro, che è anche depositario del possibile: allo stesso modo in cui l'io non può prescindere dal suo punto di vista, e dalla sua storia di singolo, che impone la rinuncia a quelle «cento altre figure diverse» che avrebbe potuto esprimere e che non ha espresso,¹²⁷ così il poeta può esprimersi solo in una forma invariante che espone la parola al rischio di ridursi a mera imitazione di una realtà impoverita del suo inesauribile significato; ma come il primo può vivere ciò che *non è stato* attraverso un rapporto autentico con l'altro, parimenti il linguaggio può recuperare i significati esclusi, sedimentati o bruscamente interrotti solo se rinuncia alla compiutezza della forma per farsi energia vitale, potenzialità incompiuta che investe il lettore chiamato a conferirle provvisoriamente un significato.¹²⁸

Negli *Strumenti*, la soggettività lirica allora non è solamente ridotta o decentrata, ma sottoposta all'*epoché* dello sguardo che «sospende» la sua pretesa validità, allo scopo di risalire alle condizioni preliminari alla scrittura, vale a dire, al punto d'incontro tra il vissuto personale e la volontà di esprimerlo, quando il vissuto non è più esperienza ma non è ancora forma: lungo la *frontiera* che separa, e al tempo ricongiunge, il vivere e lo scrivere si estende questo «territorio (terra di nessuno?) sul quale le parole agiscono per ciò che transitoriamente, ma nel massimo della loro vividezza, sono».

¹²⁶ V. Sereni, *L'oltre della poesia: Pedro Salinas e Paul Celan*, in Id., *Poesie e prose* cit., p. 998.

¹²⁷ V. Sereni, *Nota estesa* cit., p. 32: «E in questo senso noi siamo produttori di futuro per la potenzialità che emana da noi e accenna alle cento altre figure diverse da noi che avremmo potuto esprimere – se non ne avessimo scelto una, quella che fa la nostra storia di singoli – e non abbiamo espresso».

¹²⁸ Si veda V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 76. Parimenti, in un'intervista con Sandra Petrignani, *Che ognuno vi cerchi il suo senso*, pubblicata sulle pagine del «Messaggero» il 3 febbraio 1982, Sereni così risponde sul senso della poesia: «Vorrei che lo scrivere si convertisse in energia del vivere e del vivere con gli altri, per trovare un modo diverso di affrontare il futuro». Si veda anche l'«energia dialogica» di cui scrive M.A. Grignani in *Derive dell'identità* cit., p. 104.

Il poeta e il lettore sono ancora una potenzialità da identificare, l'uno una «coscienza impersonale», l'altro un «destinatario ignoto»;¹²⁹ mentre l'io, a sua volta, *si sente nessuno* «nella misura in cui dichiara l'appartenenza a una totalità che rimane “misteriosa” nel suo stesso rivelarsi e per questo imprevedibile».¹³⁰ Solo abitando questo «spazio dell'*entre-deux*», questa zona liminale propria della *logica simmetrica* che rende compresenti alternative che la logica binaria aristotelica, ovvero *a-simmetrica*, considera antiteti- che, l'io può essere l'uno e al tempo stesso l'altro, può essere, come avviene in *Di passaggio*, il vivo e il morto: «Sono già morto e qui torno? / O sono il solo vivo nella vivida e ferma / nullità di un ricordo?» (vv. 8-10).¹³¹ Non solo la soggettività lirica è sospesa, ma in questo testo anche lo statuto ontologico del soggetto è sottoposto a *epoché*: l'io emerge formalmente solo agli ultimi versi nella contraddittorietà «del suo essere nulla o essere nel nulla»,¹³² mentre in tutta la prima parte, alla cui lettura rimandiamo, è una forma assente assorbita nelle anonime percezioni del paesaggio attorno (vv. 1-7), anch'esse giocate sull'indecidibilità delle due categorie vita-morte.¹³³ Questa «piattaforma dell'indifferenziato», nella quale «si svolge la lotta dei contrari», e che Sereni chiama con il lessico di Seferis «quota Elpenore»,¹³⁴ è quanto c'è di più prossimo alla variabilità e irriducibilità dell'esistenza; esprime, cioè, la tensione a preservare la complessità del reale portando nel linguaggio quelle condizioni preliminari che lo precedono e gli restituiscono la sua naturale *trasparenza*, così che il lettore, leggendo il testo, possa *fisicamente* fare esperienza della scrittura, trasfigurare le parole in percezioni sensibili del proprio corpo. Parimenti, anche nella fenomenologia è detto trasparente il piano preliminare alla riflessione e al linguaggio, inespri- mibile per natura, che accomuna uomini e donne nella medesima identità umana e rende possibile una comprensione autentica della realtà: *andare verso la trasparenza* vuol dire ricercare, nella consapevolezza della sua irraggiungibilità, quell'orizzonte di senso e appartenenza nel quale «ognuno si sente abbastanza umano per pretendere di essere guardato per se stes-

¹²⁹ V. Sereni, *Ognuno riconosce i suoi cit.*, pp. 101-103.

¹³⁰ V. Sereni, *Giorgio Seferis cit.*, p. 115.

¹³¹ S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in Id., *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 102. Sull'opposizione della *logica binaria simmetrica*, o *bi-logica*, a quella *asimmetrica* di origine aristotelica, si veda «*Une larme...*». *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, *ivi*, pp. 11-30.

¹³² L. Braja, *Il vivo e il morto nella nullità del ricordo. Sereni e una scena virgiliana*, in *Il dono delle parole. Studi e scritti vari offerti dagli allievi a Gilberto Leonardi*, a cura di L. Formini, C. Gaiardoni, San Pietro in Cariano (VR), Gabrielli, 2013, p. 35.

¹³³ Sulla coesistenza sonora nel tessuto del testo della vita /vi/ con la morte /or/, si veda G. Orelli, *Due poesie di Sereni*, in V. Sereni, *Un posto di vacanza (e altre poesie)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1994, pp. 79-80.

¹³⁴ V. Sereni, *Giorgio Seferis cit.*, pp. 126-127.

so, fuori dalla collettività che rappresenta». ¹³⁵ *L'oltre della poesia*, allora, la direzione significativa che orienta l'intero cammino del Sereni uomo e poeta, altro non è che un ritorno, e più precisamente, un ritorno all'esperienza del lettore. Per questo,

Nella sua opera il personaggio poetico, l'io-poetante è come annullato, senza margine per alcun poetico mito individuale. Se si riconosce poeta, si riconosce tale solo nell'atto di firmare la poesia finita, per annullarsi come poeta immediatamente dopo e rinascere come uomo che guarda. ¹³⁶

¹³⁵ V. Sereni, *Lubiana* [1942], in Id., *Gli immediati dintorni primi e secondi* cit., p. 7.

¹³⁶ V. Sereni, *La musica del deserto* cit., p. 75.

scrittura/lettura/ascolto

«La società non esiste». Il Novecento di Francesco Pecoraro

MICHELA DAVO

Università degli Studi di Siena
michela.davo@student.unisi.it

Abstract. Through the works of Francesco Pecoraro, which reflect its outcomes and ambivalences, the essay tries to retrace some of the social, political and economic changes that marked the twentieth century: the progressive emptying of the public dimension (evident in the representation of spaces), the high rate of conflict (particularly strong on a generational scale), a pervasive sense of catastrophe.

Keywords: Francesco Pecoraro, Society, Modernity, Individual and community, Public space and Private space.

Riassunto. Attraverso l'opera di Francesco Pecoraro, che ne restituisce esiti e ambivalenze, il saggio prova a ripercorrere alcuni dei mutamenti sociali, politici ed economici che hanno segnato il Novecento: il progressivo svuotamento della dimensione pubblica (evidente nella rappresentazione degli spazi), l'alto tasso di conflittualità (particolarmente pronunciato su scala generazionale), un generale senso di catastrofe.

Parole chiave: Francesco Pecoraro, Società, Modernità, Individuo e collettività, Spazio pubblico e Spazio privato.

I personaggi di Francesco Pecoraro abitano uno spazio (lo spazio del romanzo, lo spazio urbano e, in genere, quello dell'epoca storica in cui sono di volta in volta collocati) e si determinano in base alla posizione,

interna o esterna, che occupano.¹ Questi spazi sono o pubblici o privati, volendo considerare pubblici tutti quei luoghi in cui è possibile incontrare gli altri senza la necessità di entrare in relazione con loro, e privati quelli in cui il singolo ha potere sull'eventuale presenza di altre persone. Pecoraro definisce quelli del primo tipo come un «sistema di luoghi urbani dove si va per partecipare della *civitas*, per osservare gli altri e farsi osservare».² La locuzione «spazio privato» ricorre invece in una delle ultime pagine dello *Stradone*, in riferimento alla casa, situata al settimo piano, del narratore-protagonista: lo spazio privato è un luogo da cui si può osservare la vita degli altri senza accettare il compromesso di offrirsi al contempo allo sguardo altrui, e, di conseguenza, senza che ci sia la necessità di adattarsi alle logiche della società.

La casa del narratore dello *Stradone* è a Roma ma è come se ne fosse al contempo estranea, né partecipa al consolidamento di un modello di vita diverso da quello pressoché egemone nel corso del Novecento; è un posto in cui è consentito, verosimilmente con buoni margini di seduzione illusoria, rinunciare allo spazio e al tempo dell'epoca in cui si vive.³ Si tratta di una sensazione che, ad esempio, nella *Vita in tempo di pace* Ivo Brandani prova quando può svolgere una delle sue attività preferite, e cioè osservare, «in quella specie di sospensione spazio-temporale tipica degli aeroporti»,⁴ luoghi attraverso i quali si realizza la delocalizzazione tipica del lavoro nel mondo post-industriale, impensabile, invece, nelle sue forme più rappresentative nel Novecento, quando la fedeltà all'impiego si traduceva anche in un senso di appartenenza alla struttura in cui si esercitava.⁵ Nello *Stradone*, la perdita di centralità della Sacca sortisce un duplice

¹ I termini «fuori» e «dentro» si ripetono con una certa insistenza nei testi, e in particolare in quelli presi in esame in questa sede. Alcuni esempi: «Lui da dentro mi avrebbe dato una mano», «Una volta uscito dall'incubo mono-dimensionale del Ministero, una volta fuori da quei corridoi da quelle stanze arredate trent'anni prima», «Fuori la massa materica del Monte di Argilla. Dentro il vuoto rattristato della mia mente» (F. Pecoraro, *Lo Stradone*, Milano Ponte alle Grazie, 2019, pp. 60, 421, 426); «Chiunque ne faccia parte, fuori e dentro l'ufficio, dipende da lei», «a suo parere la vita fuori di lì non valeva la pena di essere vissuta», «Ma l'ordine morale non nasce da "dentro", nasce dalla costruzione e dalla gestione del "fuori di noi" ed è dal fuori di noi che si irradia» (F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* [2013], Milano, Ponte alle Grazie, 2019, pp. 61, 316, 497); «"Tutto rientra nella dialettica spaziale esterno-interno" diceva. "In ogni istante e per tutta la nostra vita ci percepiamo dentro qualcosa e all'esterno di qualcosa'altro, sempre"» (F. Pecoraro, *Camere e stanze*, in Id., *Camere e stanze*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021, pp. 9-62: p. 17); «Ammettiamo che la nostra coscienza si trovi sul limitare tra Mondo Esterno e Mondo Interno» (F. Pecoraro, *Ammettiamo una cosa*, in Id., *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 25-28: p. 25).

² F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 297.

³ *Ivi*, pp. 433-435.

⁴ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 25 (ma sul tema si veda anche p. 33).

⁵ La presa di potere del tempo sullo spazio, sancita dallo sviluppo delle infrastrutture, ha avuto almeno tre conseguenze: consentendo a tutti di raggiungere un luogo impiegando lo stes-

effetto, ossia un incremento di attività lavorative frammentate e dislocate, e una conseguente dispersione abitativa degli individui. Nel recente *Solo vera è l'estate* (2023), la delocalizzazione si è già imposta sulla scena economica, che comincia a essere contaminata anche dalla cosiddetta quarta dimensione, cioè quella del web, e da ulteriori implicazioni del concetto di altrove.

Entrambi i tipi di spazio, per poter essere giudicati ora pubblici ora privati, devono essere osservati o frequentati da individui; e gli individui associati, nonostante gli slittamenti semantici e le nuove definizioni coniate negli anni, sono coloro che compongono il substrato della società – sia essa comunità, Stato, massa o gregge.⁶ Allo stesso tempo, la distinzione tra gli spazi non è indipendente da almeno altri due fenomeni storici e sociali, ossia la graduale egemonia dell'individualismo e un conseguente stato di anestetizzazione di fronte alla Storia. Questo insieme di forme e di fattori, anche nelle sue manifestazioni architettoniche, è intercettato con diverso grado di adesione da Pecoraro nella sua opera.

I.

In buona parte compresi nei volumi *Questa e altre preistorie e Camere e stanze*, prose e racconti di Pecoraro hanno talvolta refigurato temi e stilemi poi tipici dei suoi romanzi.⁷ Tra questi, la scissione tra società e fatti sociali, idealmente riferibile alla seconda metà del Novecento europeo, destinata a esiti di non secondaria rilevanza portati in certo modo al

so tempo ha favorito l'apparenza di un annullamento delle distanze sociali; la riduzione dei costi di viaggio e dei tempi di prenotazione ha parimenti deprezzato il valore delle mete; infine, i luoghi altri rispetto ai centri urbani, pur conservando un'apparente autonomia dalla città, sono stati in buona parte investiti dalla sfera d'emanazione della città stessa e hanno acquisito uno statuto ibrido. Ma, nonostante l'impressione di un globale livellamento, i confini tra città e provincia (o più in generale tra ciò che è altro rispetto al centro urbano) sono diventati sempre più netti e, al contempo, le differenze sociali si sono in realtà acuite (cfr. Z. Bauman, *Modernità liquida*, trad. it. di S. Minucci, Bari-Roma, Laterza, 2011, pp. 125-127, 132-133, 135). A sua volta, la propagazione della città al di fuori dei suoi confini geografici può avvenire attraverso due canali principali. Il primo risiede nella possibilità dei luoghi esterni allo spazio urbano di sfruttare la vicinanza con il confine, allentandolo; la seconda, invece, è debitrice dello sviluppo di una rete di connessione mondiale (cfr. anche R. Koolhaas, «la congestione è uguale nelle città medie e nelle metropoli: è una condizione della società moderna, una condizione urbana, che si esercita anche fuori dalla città», in F. Chaslin, *Architettura© della Tabula rasa©. Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.*, Milano, Electa, 2003, p. 19).

⁶ È. Durkheim, *Sociologia e filosofia*, in Id., *Le regole del metodo sociologico. Sociologia e filosofia*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, pp. 135-221: p. 156.

⁷ Si pensi, a titolo d'esempio, al legame tematico tra le prose *Quello che sappiamo* e *Sessant'anni di guerra* (in *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 89-90 e 91-96) e *La vita in tempo di pace*.

loro estremo, ad esempio, nella *Città indiscussa*, dove, a una già montaliana discesa nella metropolitana da «cittadino fluttuante come milioni di altri esseri umani», si accompagna una lucida presa di coscienza della differenza tra dissenso individuale e collettivo, spazi pubblici e spazi privati.⁸ La generale scomparsa dello spazio pubblico nella «Città Indiscussa», percepita dal protagonista del racconto («Gli unici spazi pubblici erano nel sottosuolo»),⁹ fa da contrappunto a un'assenza normalizzata di spazi privati tradizionalmente intesi e alla loro sostituzione con prodotti nuovi e a pagamento, come per le case e le equivalenti «capsule» o «cellule di acciaio inox e plastica», affittabili giornalmente, o per la gestione di strade ed edifici da parte di società private;¹⁰ e conferma e spiega la tendenza diffusa a tollerare il dissenso solo se individuale, contestando implicitamente la dignità di quello collettivo, in ogni caso minato alla radice da un sempre più raro senso di solidarietà tra lavoratori. Il quadro è in linea con quei mutamenti storici e culturali del secondo dopoguerra che, scalfendo uno dei cardini tradizionali del concetto di società («L'individuo si sottomette alla società, e questa sottomissione è la condizione della sua liberazione»),¹¹ avevano offerto una nuova interpretazione a ciò che Durkheim – citato da Pecoraro nello *Stradone* – poteva ancora intendere in questo senso:

diremo che è un fatto sociale ogni modo di fare, più o meno fissato, capace di esercitare sull'individuo una costrizione esterna – oppure un modo di fare che è generale nell'estensione di una società data, pur avendo esistenza propria, indipendente dalle sue manifestazioni individuali.¹²

Nella fase iniziale della modernità e dello sviluppo tecnologico gli uomini si erano trovati a fare i conti con il bisogno di difendere i confini della propria individualità non più soltanto dall'influsso di società, tradizione o stimoli esterni, che pure consentivano condivisione identitaria, ma anche dallo sviluppo tecnico, cui si doveva, al contempo, una rinnovata libertà dei singoli e un'affermazione dell'inatteso, la stessa che Ivo osserva farsi spazio prima nella «Penisola» e poi sull'isola greca di Karpathos;¹³ l'ideale momento di culmine di questa tendenza risiederebbe nelle rivolte

⁸ F. Pecoraro, *La città indiscussa*, in Id., *Camere e stanze* cit., pp. 379-388: p. 384.

⁹ *Ivi*, p. 385.

¹⁰ *Ivi*, p. 385 (ma il termine, al singolare, ricorre anche a p. 384) e p. 380. Sulla privatizzazione dello spazio pubblico cfr. anche G. Martinotti, *Sei lezioni sulla città*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 130-132.

¹¹ É. Durkheim, *Sociologia e filosofia* cit., p. 199; il passo è menzionato anche da Zygmunt Bauman (in *Modernità liquida* cit., 2011, p. 8).

¹² É. Durkheim, *Le regole del metodo sociologico*, in Id., *Le regole del metodo sociologico* cit., pp. 1-133: p. 33; cfr. inoltre F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., a p. 89.

¹³ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 91-92.

del Sessantotto e nel desiderio di sovvertire una stratificazione di regole imposte, di canoni e di modelli comportamentali cui le singolarità non volevano più sottostare.

La messa in discussione dell'indipendenza della società dalle manifestazioni individuali è riassunta dalla ripresa lapidaria, nella *Città indiscussa*, delle parole di Margaret Thatcher, «*Non esiste una cosa chiamata società: esistono solo individui*», che con ironia Pecoraro descrive come «filosofa che si insegnava nelle scuole»;¹⁴ mentre il passaggio degli uomini dallo stato di cittadini a quello di individui *de iure*, che potrebbe essere siglato dall'uso della formula «una cosa preistorica e scura» in riferimento a Piazza Navona nel racconto *Lenzuola fresche, improfumate*, ha consentito la diffusione di una maggiore sensazione di libertà da vincoli esterni, cioè sociali, ma a prezzo dell'acuirsi di un costante e doloroso senso di responsabilità.¹⁵ Le conseguenze di questa mutazione si sono anche tradotte in un graduale disinteresse per la gestione della cosa pubblica e per la politica, descritto anzitutto nella *Vita in tempo di pace*.¹⁶

L'ascesa dello «spazio del privato» ha trovato sin dalla sua origine sede ideale nel mondo urbanizzato, più lontano, per estensione e densità demografica, dalla possibilità di assumere la declinazione di una comunità tradizionalmente intesa. La struttura della grande città consentiva la realizzazione di una forma di collettività per molti versi inedita: accanto alla conservazione di alcune caratteristiche proprie delle «masse aperte», come l'elevato numero di addendi e la possibilità di entrare a farne parte più o meno liberamente, si rinunciava ad avere dei confini tracciabili a favore di un perimetro astratto e incerto.¹⁷ Questa conformazione da un lato ha

¹⁴ Entrambe le citazioni si trovano in F. Pecoraro, *La città indiscussa* cit., p. 385, corsivo dell'originale. Più in generale, sul predominio dell'individualismo sulla società si veda almeno il già ricordato volume di Z. Bauman, *Modernità liquida* cit., pp. 27-35.

¹⁵ F. Pecoraro, *Lenzuola fresche, improfumate*, in Id., *Camere e stanze* cit., pp. 413-421: p. 421. Sul tema cfr. Z. Bauman, *Modernità liquida* cit., pp. 60-63, 69-72.

¹⁶ G. Mazzoni, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 63-64.

¹⁷ Cfr. la definizione proposta da G. Simmel: «una città esiste propriamente solo nella totalità degli effetti grazie ai quali trascende la propria esistenza immediata. Queste sono le sue vere dimensioni, quella è l'area in cui si manifesta il suo essere» (in Id., *Le metropoli e la vita dello spirito*, ed. it. a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando, 2009, p. 413. Ma si veda anche, a p. 410, la descrizione sullo sviluppo del rapporto tra individuo e vita cittadina). Sulla differenza tra «massa aperta» e «massa chiusa», invece, si rimanda a E. Canetti, *Massa e potere*, trad. it. di F. Jesi, Milano, Adelphi, 1981, pp. 19-20: mentre la massa aperta rincorre la crescita, quella chiusa predilige la durata e, ammettendo un numero limitato di individui, rallenta i processi di disintegrazione al suo interno. Lo spazio urbano moderno è modellato dalla massa aperta, perciò è apparentemente privo di confini, è vario e sempre mutevole. Per la stessa ragione, però, è destinato a soccombere costantemente, mentre lo spazio che ospita la massa chiusa pone nella ripetizione la possibilità di continuare a esistere: «L'edificio la aspetta, è lì per lei, e fintanto che esiste i componenti della massa vi si raduneranno come sempre. Lo spazio appar-

incrementato lo scarto tra lo «spirito oggettivo» e lo «spirito soggettivo» della distinzione già hegeliana e riproposta da Simmel (ricordato da Pecoraro nella *Vita in tempo di pace*, a proposito del saggio *Ponte e porta*, ma anche in esergo a un testo inedito e in *Delimitare e abitare*),¹⁸ facilitando l'insorgenza di un generale senso di inadeguatezza che si è tradotto anche in un progressivo annullamento delle manifestazioni individuali a favore del dominio sempre più esteso del confort e dell'impersonale; dall'altro però ha instillato nei singoli la sensazione di poter abitare costantemente uno spazio privato anche trovandosi in ambienti pubblici: non solo per via dell'impersonalità dei luoghi, ma anche per la presenza di spazi per così dire intermedi, che consentono agli individui di mantenere tra loro una distanza di sicurezza e una riservatezza utili a prevenire il conflitto.¹⁹ Tra le forme contemporanee più rappresentative di questo spazio pubblico ma privato ci sono due luoghi che Pecoraro nello *Stradone* rubrica sotto il termine «moschea».²⁰ Il primo è la palestra, della quale, inserendosi in una linea tematica già precorsa, tra gli altri e in diverso modo, da Walter Siti, riassume con efficacia contorni e peculiarità:

spazio liturgico del nulla, vuoto di tutto fuorché di macchine e di attrezzi, dove ciascuno di noi diventa il centro del mondo e tutti ti accettano [...] purché a tua volta, col tuo silenzio, con lo sguardo prevalentemente rivolto allo schermo del tapis roulant oppure con gli occhi chiusi nello sforzo di farti le gambe, mostri di accettare a tua volta la centralità di tutte le monadi presenti in sala.²¹

tiene loro anche quando subisce il riflusso, e nel suo vuoto ricorda il tempo dell'alta marea» (*ivi*, p. 20).

¹⁸ Cfr. F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 281, e Id., *Delimitare e abitare*, in Id., *Questa e altre preistorie* cit., pp. 39-41: p. 42. Sui due elementi architettonici, il ponte e la porta, e sul ruolo che hanno nell'opera di Pecoraro si rinvia all'analisi di E. Carbé, «*Ponte e porta*»: *spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro*, in *Geografie della modernità letteraria*. Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, tomo II, a cura di S. Sgavicchia, M. Tortora, Pisa, ETS, 2017, pp. 563-570. Della stessa autrice si segnala anche la recente monografia *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, Firenze, Firenze University Press e USiena Press, 2023: le pp. 86-92 e 113-159 sono specificamente dedicate a Pecoraro e alla sua opera; e, a p. 137, viene ricordata la presenza di un saggio inedito, attualmente conservato nell'archivio digitale PAD del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, che avrebbe in esergo una citazione tratta da *Ponte e porta* di Simmel.

¹⁹ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito* cit., pp. 409, 413-417. Le definizioni di «spirito soggettivo» e di «spirito oggettivo» si trovano a p. 415.

²⁰ Una moschea vera e propria, invece, compare in *Tecnica mista* (in *Camere e stanze* cit., pp. 219-258) e viene descritta come un ambiente vuoto e silenzioso, corrispondente a uno stato interiore dominato dalla rassegnazione (pp. 244-245).

²¹ F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., pp. 169-170, ma si vedano in aggiunta almeno le pp. 392-393, dove la palestra viene descritta come un luogo in cui permangono elementi di socialismo (ad esempio, il tacito obbligo di darsi del tu).

La palestra, in cui storicamente hanno trovato espressione forza fisica e violenza, è ora uno spazio silenzioso, dove ogni tipo di sfogo individuale rifugge il confronto con l'altro, se non in un lasso di tempo stabilito, limitato e nei termini prescritti da regolamenti appresi preventivamente. La seconda moschea è, invece, il Carrefour aperto 24 ore su 24, 7 giorni su 7: è un luogo che, per fattezze e tacite norme, sembra un'estensione della propria abitazione privata e consente perciò ai suoi frequentatori di attraversarlo senza curarsi dello sguardo altrui.²² Le moschee, che oggi dominano lo spazio pubblico, sono riproposizione in chiave moderna dell'agorà, e allo stesso tempo la loro negazione.²³

Le mutate condizioni politiche e la concezione del mondo come insieme di individui hanno avuto dei riflessi, a loro volta descritti nell'opera di Pecoraro, anche sui paradigmi imitativi, non solo muovendo dalla sensazione di un'autonomia radicale, ma fortificandola: venuta meno la ricerca di un padre, condizione necessaria per l'esistenza stessa, ad esempio, della massa di Freud e di Canetti, pure rappresentativa di un certo Novecento, si è imposto il bisogno di trovare dei modelli che condividessero la natura di individui. Coinvolto dai medesimi mutamenti (e lontano dal cessare di esistere), il potere ha saputo rintracciarne i principali esiti, piegandoli a vantaggio delle proprie strategie: favorendo la diffusione di modelli anziché di "capi", e rinsaldando negli individui la sensazione di una costante e continua libera scelta, i nuovi leader non solo hanno continuato a governare, ma lo hanno fatto anche con il beneficio della lontananza, della trasparenza e dell'inafferrabilità. La devozione che, nello *Stradone*, gli abitanti della Sacca riservano ai leader rivoluzionari («Qui c'è stato Lenin, dicevano con orgoglio») o quella che, ancora nella *Vita in tempo di pace*, viene tributata ad altre incarnazioni del potere, come i professori universitari, sono destinate a cedere il passo a icone fittizie, rievocate ad esempio in *Solo vera è l'estate*, dove Giacomo, che rispetto agli amici vanta maggiori pretese intellettuali, mostra una deferenza di comodo per il proprio Maestro e, in varie occasioni, tradisce un'attitudine critica piuttosto super-

²² F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., pp. 263-267. Del supermercato si parla anche, nello stesso testo, a p. 254: in questo secondo caso il riferimento è alla moda contemporanea per il biologico e per tutto ciò che, in un modo o nell'altro, sia riconducibile a un'idea primigenia e incontaminata di Natura, che Pecoraro concepisce sempre in opposizione alla Cultura.

²³ Le implicazioni consumistiche e capitalistiche del supermercato descritto da Pecoraro ricordano, per altro, alcune considerazioni di Ritzer (per cui cfr. almeno *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, trad. it. di N. Rainò, Bologna, il Mulino, 2012) e sarebbero da confrontare almeno con A. Ernaux, *Guarda le luci amore mio* [2014], trad. it. di L. Flabbi, Roma, Lorma, 2022. Si segnala inoltre che Pecoraro individua, come possibili sostituti moderni dell'agorà, i centri commerciali (*Lo Stradone* cit., p. 442).

ficiale.²⁴ Parallelamente, le città di Pecoraro si popolano di soggetti simili a Egidio, personaggio di *Antonella ti amo*, cioè persone che hanno accolto caratteri talmente generalizzati da assumere le fattezze di un «manifesto esistenziale vivente», allo stesso tempo «individuale e collettivo».²⁵

II.

L'attacco alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001 (e, nel contesto italiano, benché con altre declinazioni, i fatti del G8 di Genova) ha sancito il passaggio a un nuovo piano estetico e politico, fotografato da Pecoraro già a partire da *Questa e altre preistorie* e segnato innanzitutto da una distinzione sempre più netta tra uno spazio interiore elevato a unico possibile e uno esteriore, abitato ma percepito come distante, secondo una dinamica che ha altresì portato alla considerazione dello «spazio civile» come uno «spazio estraneo».²⁶ Il disinteresse di Ivo Brandani nel 1969 per lo sbarco

²⁴ F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 88. L'intimo disaccordo di Giacomo in *Solo vera è l'estate* con le opinioni del proprio Maestro è una condizione impensabile per Ivo Brandani, che continua a seguire i dettami di Molteni a vita, anche quando dubita della scelta universitaria fatta, e per la voce principale dello *Stradone*, che a una generale critica nei confronti del sistema universitario non accompagna autentico biasimo per i propri docenti di riferimento (cfr. almeno Id., *Lo Stradone* p. 32; Id., *La vita in tempo di pace* cit., pp. 69 e 281). Oltre a questo, Giacomo è uno studioso di filosofia che ha letto tutta l'opera di Dawkins eccetto il libro citato da Enzo (p. 46), e che in una discussione fonda il proprio parere su *No Logo* di Naomi Klein pur ammettendo, senza suscitare alcuno scandalo, di non averlo finito (p. 78); poco dopo, inoltre, sembra non notare la contraddizione nelle parole di Filippo, che, rievocando lo studio liceale di Marx e delle logiche del capitale, ammette di non ricordarne più nulla da quando lavora (p. 79). Sarà poi utile ricordare che Giacomo è il nome di un personaggio che nella *Vita in tempo di pace* impartisce ripetizioni di filosofia a Ivo e che, a differenza del suo omonimo in *Solo vera è l'estate*, conosce testi centrali nel dibattito intellettuale-militante e contribuisce a formare un ambiente culturale coinvolgente e consapevole (esattamente come Franco). Diversi per tono e presupposti, e anzitutto perché consapevoli, le constatazioni di un ex-intellettuale di sezione nello *Stradone*: «non crediamo più a un cazzo, né a Dio né a Marx e nemmeno a Duce, crediamo solo a quello che ci dice er cuoco in televisione, ai soldi, 'a palestra. Capisci?» (p. 305) e il giudizio di Molteni nella *Vita in tempo di pace* (p. 237). Sempre nello *Stradone* la scomparsa di una generazione puramente novecentesca è segnata anche dall'aura di vecchiaia che contrassegna i libri in voga tra i giovani durante gli anni Sessanta e Settanta (come, ad esempio, le opere complete di Marx e Engels e la saggistica di stampo marxista), quando il clima culturale «dava per scontata la triade Marx, Darwin, Freud» (*ivi*, pp. 342-343).

²⁵ F. Pecoraro, *Antonella ti amo*, in Id., *Camere e stanze* cit., pp. 435-467: p. 455.

²⁶ F. Pecoraro, *Il paradiso dell'indifferenza*, in Id., *Questa e altre preistorie* cit., pp. 207-210: p. 207. La sensazione di essere «fuori» per Pecoraro è caratteristica della vecchiaia nell'epoca post-industriale (cfr. almeno Id., *Lo Stradone* cit., pp. 355, 358, 360), mentre il raggiungimento della medesima condizione biologica in altre epoche non implicava allontanamento e uscita dalle logiche sociali, e, piuttosto, per via di una lentezza con cui i mutamenti avevano luogo, consentiva all'anziano un ruolo di prestigio in termini di esperienza (*ivi*, p. 372), impensabile in un mondo in rapido mutamento e perciò alla ricerca di transitorie identificazioni.

di Apollo 11 sulla luna, seguito invece in diretta televisiva da buona parte dei suoi coetanei, rispondeva a una logica d'altro tipo, e cioè a una giovanile sospensione delle categorie di spazio e tempo. Invece, il crollo delle Torri Gemelle viene ricordato come «l'evento più impressionante della mia vita, anche se vi assistetti in tv...», e in un primo momento confuso con la proiezione di un film.²⁷

A ben vedere, lo spazio descritto nell'opera di Pecoraro è per molti versi coabitato da due bolle («presenze umane diacroniche, solo apparentemente viventi nel medesimo intervallo spazio-temporale»),²⁸ sulle quali aleggia un costante senso di catastrofe, che confinano ma senza possibilità di comunicazione (se non all'interno di collanti sociali ancora in funzione, come il tifo calcistico e il linguaggio) e attraverso cui convivono nel medesimo luogo i due versanti storici riconducibili ai fenomeni appena descritti;²⁹ perciò, di conseguenza, due tipi di uomini politici, volendo dare a questo termine una sfumatura aristotelica. Essendo parte del medesimo involucro, le due bolle hanno occasioni di incontro sia all'interno degli spazi pubblici sia in quelli privati. La maggior parte delle volte tendono a ignorarsi, a coesistere in un tacito e reciproco fastidio o nell'incomprensione (ad esempio, nell'episodio in cui Ivo Brandani osserva due giovani ateniesi nella baia di Saria), che però, talvolta, esplodono in uno scontro.³⁰

Sulla questione i tre romanzi di Pecoraro si affacciano da prospettive diverse. *La vita in tempo di pace* e *Lo Stradone* mettono in scena esistenza e conflitti di individui appartenenti al primo gruppo storico e sociale (composto dai cosiddetti «baby boomers», soggetti che vivono costantemente sulla soglia),³¹ estendendoli in un arco temporale ampio: anche se

²⁷ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 78; a p. 77 il riferimento al valore cinematografico dell'attacco alle Torri Gemelle, rinforzato dal ricordo della ricostruzione dei fatti disponibile su YouTube (p. 79). Sulla riproposizione visuale e sulle tangenze con il cinema di eventi storici e drammatici cfr. Id., *Lo Stradone* cit., pp. 204-215. Sulla centralità storica dell'11 settembre si veda anche il racconto *Tecnica mista* cit.

²⁸ La citazione si trova in F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 12.

²⁹ Si tratta di una circostanza non riconducibile alla mera differenza generazionale (più generazioni possono convivere nel medesimo spazio storico e sociale, che può durare anche molti anni). Inoltre, mentre il passaggio da una generazione all'altra nel corso dei secoli non sempre ha significato anche la rinuncia ai dettami delle prime da parte delle successive, i nati a partire dal 1945 hanno da un lato abbandonato strutture sociali e familiari paterne (a tal proposito, si veda anche F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., pp. 229-230), non riuscendo, dall'altro, a tramandare le proprie. La nozione di «versante storico» compare in Id., *Camere e stanze* cit., p. 26.

³⁰ La scena si trova in F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 103.

³¹ È uno dei termini con cui Pecoraro definisce la propria generazione nello *Stradone* cit., p. 168. Tra gli altri, è particolarmente indicativo quello di «Abbandonati per Istrada in un punto del Tardo Novecento» (*ibidem*), ancora a indicare l'impossibilità, per individui cresciuti nel Novecento, ad adattarsi ai cambiamenti post-industriali di fine secolo e inizio del 2000. La condizione di esistenza sulla soglia, invece, viene rievocata nello stesso testo a p. 440 ed è

con diverso grado di aderenza, sono entrambi la riproposizione romanzesca della vita dell'autore. In particolare, nello *Stradone*, la distinzione tra due gruppi di individui è teorizzata sin dalle prime pagine, quando gli abitanti della «Città di Dio», perifrasi di pasoliniana memoria per indicare Roma, vengono distinti a seconda dell'evento ritenuto di volta in volta all'origine della propria storia politica e sociale:

Grazie al tifo i più antichi tra noi possono convincersi di essere ancora vivi non-ostante risalgano al Big Bang della Seconda Mondiale, inteso come l'Evento Iniziale dei tempi nostri, rispetto a cui ogni cosa accaduta prima è preistoria, anche se molti dei pochi giovani frequentanti lo *Stradone* non ne sanno niente --- pare si sia trattato di una guerra tra noi assieme agli americani contro i Nazisti e la Shoah --- mentre per loro l'Evento Iniziale è, in tutta sicurezza, l'Undici Settembre.³²

I tre romanzi possono essere letti in successione nella misura in cui raccontano l'origine, l'evoluzione e il fallimento di un ideale politico e di un tipo di mondo. In una narrazione di questo tipo, *La vita in tempo di pace* e *Lo Stradone* attraversano per molti tratti i medesimi anni da una prospettiva simile: entrambi hanno come protagonista principale un uomo occidentale, eterosessuale, nato negli anni Quaranta, di estrazione borghese, laureato. Ci sono tuttavia due differenze. La prima è che nello *Stradone* si racconta anche il passaggio, avvenuto tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, dal lavoro artigianale allo sviluppo industriale; e, con questo, la formazione di una coscienza politica che bene o male eserciterà una certa influenza almeno fino alla fine degli anni Sessanta: è il periodo storico in cui è cresciuto «Padre», rievocato nella *Vita in tempo di pace*. La seconda è che l'anno nodale della narrazione non è lo stesso: in un caso è, sia da un punto di vista simbolico sia strutturale, il 1968, che occupa il capitolo centrale del romanzo; nell'altro sono gli anni Ottanta, Craxi, le tangenti, la definitiva chiusura della «vicenda industriale, insediativa e politica del Quadrante»³³ (dove l'ultima fornace aveva chiuso nel 1957), che diventano oggetto di studio e quindi immagine di un'epoca passata, lontana, di cui non si colgono con immediatezza i contorni e che è, perciò, necessario spiegare.³⁴ Potremmo dire che il 1980 è compimento e antitesi di ciò che nel 1968 era al proprio apice:

smentita nella pagina successiva, quando il protagonista scopre che un termine per lui nuovo è in realtà usato abitualmente dalla «città».

³² F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 12.

³³ *Ivi*, p. 177, ma si veda anche p. 242.

³⁴ È una chiusura che, metaforicamente, indica la fine dell'utopia politica comunista: il protagonista si avvicina al socialismo, per poi preferire un comunismo interiore e un'estraneità al mondo contemporaneo (Cfr. G. Mazzoni, *Una stagione di ristagno senza uscita*, in «Alias

Era come se una generazione, cresciuta nell'idea che tutto fosse politica e che occorresse operare per l'emancipazione delle classi più deboli, avesse improvvisamente scoperto che l'unica cosa che davvero gli interessava era l'emancipazione di sé stessi, intesa in senso economico-sessuale-di carriera e potere. Non occorreva rinnegare apertamente le proprie radici, bastava ridefinirle ideologicamente.³⁵

La trama di *Solo vera è l'estate*, che presenta alcuni tratti in comune con il racconto *Cormorani*, si sviluppa invece in un periodo breve e circoscritto, l'estate del 2001.³⁶ È un romanzo su uno spazio, Roma, «città ferma» e «torvo zuppone socio-edilizio»,³⁷ descritta attraverso alcuni dei suoi prodotti, abitanti di una città antica nell'indifferenza mostrata per la modernità e moderna laddove i tratti classici che storicamente costituiscono la città sono stati sostituiti da elementi informi. La Roma di Pecoraro, allegoria di buona parte del mondo contemporaneo, è allora una città senza confini definiti, in cui perciò non viene esercitata una vera attività di difesa, alla quale si può accedere liberamente, e dove non vengono realmente impartiti schemi educativi. È, in breve, un luogo che si limita ad assimilare.³⁸ In questo, per lunghi tratti, la narrazione parrebbe coincidere con suggestioni precedenti: ma *Solo vera è l'estate* è un testo in cui Pecoraro compie un'operazione diversa rispetto alla *Vita in tempo di pace* e allo *Stradone*, anzitutto perché cerca di raccontare la vita degli altri, cioè di Enzo, Filippo e Giacomo, tre ragazzi che incarnano diversi aspetti dell'autore ma che non sono prolungamenti del sé; e di Biba, l'altro sesso, un personaggio femminile che inizialmente non avrebbe dovuto essere coinvolto

domenica», 28 aprile 2019, <https://ilmanifesto.it/una-stagione-di-ristagno-senza-uscita>, ultimo accesso: 17/5/2024; G. Simonetti, *La via che separa e non porta*, in «Il Sole 24 ore», 5 maggio 2019, <https://www.ilssole24ore.com/art/la-via-che-separa-e-non-porta-ACcmjui>, ultimo accesso: 17/5/2024. Entrambi gli articoli sono stati poi ripubblicati con il titolo *Francesco Pecoraro, «Lo stradone»: due recensioni*, in «Le parole e le cose», 21 maggio 2019).

³⁵ F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 161.

³⁶ Nel racconto *Cormorani* (in F. Pecoraro, *Camere e stanze* cit., pp. 261-289), ambientato al quinto piano di una casa nei pressi del porto della «Città di Mare» sul «Litorale», si fa ad esempio già menzione dell'attività edilizia costiera tipica degli anni Sessanta e Settanta (e poi degli anni Ottanta), e della capacità delle città di penetrare all'interno dei loro abitanti e definirne tratti e carattere (ma per una declinazione diversa del tema si veda anche *Farsi un rolex, ivi*, pp. 130-154, in particolare le pp. 132-133). Anche la chiusa, che insiste sul ruolo di primario rilievo del mare e in cui si leggono parole come «Tutto il resto non aveva più niente a che fare con le sue estati» (p. 289), sembra prefigurare i toni della parte conclusiva di *Solo vera è l'estate*. Ma sull'«oblio dell'estate» e sulla «luce accecante», che anticipano il ricorso a Sereni, si veda anche *Non so perché*, in Id., *Camere e stanze* cit., pp. 290-308: p. 292 e 295.

³⁷ F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate*, Milano, Ponte alle Grazie, 2023, pp. 66-67; ma si vedano anche le pp. 36 e 46.

³⁸ *Ivi*, p. 77.

nello svolgimento dell'intreccio, ma fungere da *Deus ex machina*.³⁹ È un'operazione importante e difficile, perché presuppone la capacità di uscire dal proprio «spirito dei tempi» e sporgersi su quello degli altri.⁴⁰

I protagonisti sono tutti individui per cui l'inizio della Storia, per ragioni anagrafiche, non è il 1945 e non può ancora essere il 2001. Per questo si trovano in una posizione intermedia e per molti versi dolorosa; sono più sensibili al secondo tipo di «versante storico» descritto poc'anzi, cui tendono pur non facendone ancora interamente parte, sebbene narrazione e descrizione (nonché visione personale) degli spazi lascino presumere che presto, in modo lento e inevitabile, ne saranno incorporati.

A un certo punto del racconto, Enzo pensa di sé che «nell'arco della sua vita sta sperimentando il passaggio dalla società industriale a quella post-industriale».⁴¹ Qualche pagina prima, Filippo aveva manifestato soddisfazione per il nuovo motorino attraverso una formula («Con questo Roma da solida diventa liquida, la trapassi come averci uno spiedo») dai tratti più o meno consapevolmente baumaniani e, nella schiettezza con cui conferisce alla tecnologia un vantaggio sullo spazio, definitiva.⁴² Il romanzo è il racconto del modo in cui i quattro ragazzi, sospesi in una transizione generale di cui non colgono gli estremi, accolgono l'evento storico che dovrebbe segnare, come uno spartiacque, la loro esistenza di esseri politici e porsì, in questo senso, come una sorta di anno zero e di risoluzione al loro stato di perenne spaesamento. Invece, i fatti del G8 di Genova vengono recepiti in un clima di generale torpore, anticipato dal titolo sereniano del romanzo.

Il modo in cui i protagonisti vivono attesa, sviluppi e conseguenze dell'evento rivela prospettive tra loro diverse.⁴³ Quello che le accomuna, però, è che tutte sono manifestazione di una scissione tra destini genera-

³⁹ L'iniziale ruolo di Biba è stato chiarito dall'autore in occasione della presentazione di *Solo vera è l'estate* al Festival «Libri Come» di Roma, il 25 marzo 2023, con Andrea Cortellessa e Guido Mazzoni (che nella stessa circostanza ha evidenziato la centralità del 1968 nella *Vita in tempo di pace* e le novità narrative di *Solo vera è l'estate*); a quella conversazione il presente saggio è debitore di numerosi stimoli e suggestioni.

⁴⁰ Invece, quando nello *Stradone* Pecoraro racconta la vita dei personaggi della Sacca, lo fa non solo senza dover rinunciare al proprio spazio culturale, ma in certo senso anche con il favore di un'epoca che lo ha definito e forgiato. In questo senso, è un'operazione più introspettiva.

⁴¹ F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate* cit., p. 61.

⁴² *Ivi*, p. 37. La sensazione di essere plasmati dalla città, che si trova ad esempio alle pp. 36 e 46 dello stesso testo, ricorda da vicino un concetto già presente nella *Vita in tempo di pace* (cit., p. 397), a ideale conferma di alcune percezioni condivise tra la generazione che potremmo dire del 1945 e quella immediatamente successiva.

⁴³ Il titolo, che, come è noto, riporta parte del primo verso di una poesia di Vittorio Sereni contenuta nel *Diario d'Algeria*, ha preso infine il posto di quello inizialmente pensato e suggerito da Guido Mazzoni, *Un altro mondo non è possibile* (anche in questo caso, la notizia fa riferimento a dichiarazioni avvenute nel corso della presentazione citata alla nota 34). Sul rap-

li e destini individuali, tra vita privata ed evento pubblico.⁴⁴ Il tramonto del Novecento in Occidente coincide per lunghi tratti con il crollo delle religioni politiche (e non) a vantaggio di una sempre più diffusa adorazione del sé generico. In *Solo vera è l'estate* l'ingresso nel Ventunesimo secolo, più che da dati cronologici, è non a caso sancito dall'impossibilità di sacrificare un'estate, allegoricamente intesa, alla Storia che le corre parallela. Allo stesso modo, la condizione socialmente e storicamente intermedia in cui si trovano i protagonisti non consente loro di essere del tutto indifferenti a quello che accade. La spinta alla partecipazione, però, ha il sapore di una poesia imparata a memoria al liceo, si riduce allo sviluppo della buona coscienza e, non riuscendo a far realmente proprie le ragioni degli insorti, rinuncia all'azione: Enzo, Filippo e Giacomo sanno che dovrebbero prendere parte agli eventi, sanno da che parte sta il bene e da quale il male, ma non sanno quanto tutto questo, alla fine e per loro stessi, conti.⁴⁵ L'unico personaggio che va a Genova, Biba, ne trae un insegnamento manzoniano, simile negli esiti a certe considerazioni di Renzo e negazione assoluta dell'idea di politica che, sin dalla grecità, aveva dominato lo scenario occidentale.⁴⁶ La morte di Carlo Giuliani non ha per Biba nulla di eroico, è semplicemente ingiusta e incomprensibile. Allo stesso modo, la distanza dalle teorizzazioni politiche prettamente novecentesche è rinvenibile in almeno altri due cambiamenti: il primo riguarda la possibilità di scegliere se entrare in uno spazio politico o meno, per cui Biba accoglie di

porto tra il romanzo e la poesia di Sereni cfr. G. Simonetti, *Mentre ad Anzio si balla al G8 di Genova ci si scontra e si muore*, in «La Stampa», 25 febbraio 2023, p. V.

⁴⁴ Anche in questo caso, il rinvio è all'intervento di Guido Mazzoni in occasione della citata presentazione di *Solo vera è l'estate* (cfr., qui, la nota 39).

⁴⁵ Nel più vasto contesto di una generale disillusione nei confronti della politica e delle sue manifestazioni, il Liceo Mamiani assume nel romanzo le fattezze di un organo istituzionale residuale e autorevole («sono del Mamiani, unica identità che mi riconosco», F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate* cit., p. 187), che conserva dai tratti peculiari: è uno «spazio aperto» nel quale tuttavia, al di là di illusorie partecipazioni, entrano a far parte realmente pochi privilegiati, per cui sarà di fatto impossibile, poi, abbandonare e non riprodurre le logiche introiettate (*ivi*, almeno le pp. 38, 143, 157). Il ruolo del liceo come baluardo della resistenza di una cultura crociana e gentiliana, da opporsi a marxismo e americanismo, era già stato anticipato nello *Stradone* (cit., p. 344).

⁴⁶ Ma i presupposti di un allontanamento dalle rivolte sono diversi: mentre Renzo si limita a preferire una vita pacifica e non contesta fino in fondo radici, ragioni e forme delle rivolte («Ho imparato», diceva, «a non mettermi ne' tumulti», A. Manzoni, *I promessi sposi*, vol. 2, II, *I promessi sposi* (1840). *Storia della colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, p. 745), Biba appartiene a un'epoca che ha già rinunciato a perpetuare le fondamenta della politica occidentale: «Niente vale la vita di nessuno, niente vale la mia vita, niente vale niente, vale solo vivere, morire non è un atto politico, è solo morire» (F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate* cit., p. 157), esattamente come Ivo Brandani: «Guardate, non esiste, né è mai esistita, una causa per la quale valga la pena di dare la vita...» (Id., *La vita in tempo di pace* cit., pp. 223-224). Sono frasi che Renzo (e sicuramente Manzoni) con ogni probabilità non avrebbe potuto pronunciare.

buon grado l'idea di unirsi agli insorti «per sentirsi ancora una volta dentro qualcosa che non sia il fare carriera in uno studio legale». La seconda ha invece a che fare con lo smarrimento provato nel sentirsi parte di una massa, condizione che obbliga a una momentanea rinuncia alla propria soggettività: «al G8 ho capito che per lo Stato non sono una persona --- sono un *corpo* --- l'avevi studiato per dare filosofia del diritto, ma stavolta l'hai toccato con mano». ⁴⁷ D'altro tipo il disincanto di Ivo Brandani che, quando insieme all'amico Franco partecipa alla manifestazione contro gli episodi di violenza subiti da alcuni compagni, lo fa sentendosi nel giusto, con una consapevolezza dichiarata più volte, dapprima per mezzo di espressioni con soggetto plurale o impersonale («Siamo nel giusto, non ci sono dubbi su questo», «È giusto manifestare contro tutto questo») e solo in un secondo momento in termini, stavolta riferiti a se stesso come singola individualità, che sembrano fare da contrappunto a quelli di Biba («Sono venuto perché è giusto esserci»). ⁴⁸

III.

Della possibilità di valicare il confine tra il proprio sentimento del tempo e quello altrui Pecoraro rende conto con disillusione e offrendo, in sintesi, due alternative: un attraversamento a patto di una rinuncia, più o meno acritica, alla propria cultura; un ripiegamento su se stessi. Mentre sembra ritenere inverosimile una reale comprensione reciproca tra il mondo di «Padre», dunque quello di chi ha combattuto la guerra, e i successivi, intravede canali di comunicazione tra le due masse sociali sorte a partire dal 1945, accomunate dall'essere cresciute in un tempo di pace, anche se in entrambi i casi solo apparente. ⁴⁹ Il tentativo, decisamente più raro, di assumere pose e atteggiamenti spiccatamente novecenteschi, talvolta anche solo per ripiegamento affettivo, da parte di individui maggiormente lega-

⁴⁷ Entrambe le citazioni si trovano in F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate* cit., pp. 142 e 176.

⁴⁸ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., pp. 261-262.

⁴⁹ La spettacolarità del crollo delle Torri Gemelle, a conti fatti, non ha realmente suscitato la consapevolezza da parte delle popolazioni occidentali di trovarsi in guerra, perché, in linea generale, non ha mutato la vita degli individui; e, anche quando questo è avvenuto, ha dato seguito a solo transitorie prese di consapevolezza. A tal proposito e sull'incomunicabilità tra la generazione di Padre e di Ivo Brandani si vedano almeno le pp. 223-232 della *Vita in tempo di pace*: in particolare p. 225, dove la cifra fondamentale della distanza tra i due tempi viene individuata, oltre che nella formale presenza della pace, nell'accelerazione tecnica e nel conseguente, generale stato di instabilità; e p. 229, in cui viene formalizzata l'esistenza, già a un'altezza di poco successiva alla Seconda guerra mondiale, di due culture: «c'era stata la fase sparti-acque, che servi a marcare la *nostra* cultura di ragazzini figli della Guerra dalla *loro* cultura di padri che provenivano da un remoto altrove storico e la Guerra l'avevano fatta».

ti alla contemporaneità, conduce a esiti goffi o superficiali e a inevitabili fratture, come testimoniano, tra gli altri, i casi di Sara (*La vita in tempo di pace*), di Clara (nel racconto *Camere e stanze*) e dei protagonisti di *Solo vera è l'estate*.

Di tre tipi, invece, le risultanze del processo inverso, ossia quello di un avvicinamento promosso da individui del primo tipo. Un movimento, l'unico veramente efficace, comporta un ingresso senza riserve nella scia degli eventi. Un altro è quello della Clara personaggio della *Vita in tempo di pace*, individuo darwinianamente vincente, che non rinuncia del tutto alla cultura in cui è cresciuta e non sposa le linee generali del capitalismo, ma sa che non le conviene opporvisi: quando entra nell'universo lavorativo, resta lucidamente consapevole della presenza e del funzionamento degli ingranaggi in moto; non a caso, infatti, è scettica tanto verso De Klerk e Sabina quanto verso una possibile intercessione del primo presso il proprio capo. Clara ha capito il funzionamento dei nuovi meccanismi del lavoro, li accetta per non dover retrocedere rispetto alla condizione di partenza, rinunciando a privilegi ottenuti con fatica dalla sua famiglia; non crede all'illusione dell'orizzontalità e capisce che il lavoro è perlopiù gerarchizzato. Per tutte queste ragioni, Clara vive con fastidio sia il rifiuto di Ivo Brandani di adattarsi a un mondo cui invece lei sceglie di abbandonarsi con consapevolezza, senza subirne la fascinazione e al contempo senza attribuire alla sua decisione il senso di una resa, sia l'irretimento del marito da parte del mondo contestato giornalmente, ma che sembra offrirgli la possibilità di un progresso sociale: Ivo, forse perché sedotto dal percorso di ascesa sociale di «Padre», percepisce l'orizzontalità come possibile al punto da confondere strategie di raggiro con effusioni amichevoli, ritrovandosi in barca con De Klerk, nel pieno di una vacanza in cui il sistema gerarchico viene addirittura esasperato. Proprio in quell'occasione Ivo raggiunge con il proprio capo un ultimo momento di orizzontalità, che ha a che fare con un confronto diretto e con lo scontro fisico, secondo un meccanismo che il protagonista stesso racconta quando, regredendo alla sua infanzia, ricorda di essere riuscito a prendere a botte Nasini, famoso tra i suoi coetanei per essere «Uno Che Mena». Non casuale, forse, per un attento lettore di Darwin come Pecoraro, il profilo di De Klerk, uomo di potere sessualmente impotente, subalterno all'antagonista Ivo nella scala erotica. Ma, al di là di questo, come per il protagonista dello *Stradone*, l'ambizione di Ivo di entrare nei nuovi meccanismi sociali si risolverà prima in un naufragio e poi nella forma più compiuta del terzo tipo di movimento, cioè l'isolamento.⁵⁰ Questo perché entrambi, dopo ten-

⁵⁰ Ivo Brandani resta particolarmente affascinato dalla capacità di De Klerk di «aderire al *mondo comè*, adattandovisi perfettamente, in un'astensione critica che a Ivo pareva totale» (F. Pecoraro).

tativi di ribellione, accettano l'esistenza di un ordine nei rapporti umani, modificabile con atti individuali e invertendo i ruoli in modo transitorio all'interno di uno spartito che, alla fine, resta come modello.

Gli incontri tra soggetti che condividono lo stesso senso del tempo storico o tra diverse società storiche avvengono spesso in occasione di circostanze festive, dove, parafrasando Benjamin, potremmo dire che le accelerazioni storiche si esplicitano anche per via delle loro sedimentazioni all'interno dei comportamenti umani.⁵¹ In questa direzione, nell'opera di Pecoraro le feste più rappresentative, volendo quindi escludere ad esempio quelle estive nella Città di Mare della *Vita in tempo di pace*, teatro di successi e delusioni adolescenziali, o il caos innescato da un incidente nei pressi dello *Stradone* (e per cui Pecoraro ricorre a perifrasi come «la grande festa in corso»), sono due: per molti versi tra loro antitetiche, si svolgono tutte all'interno di abitazioni civili, anche perché non avvengono in occasione di ricorrenze storiche o politiche, ma in corrispondenza di eventi privati.⁵²

La prima è quella che Sandro Bottacci, professore di sociologia dello spazio e protagonista del racconto *Camere e stanze*, accetta di organizzare per festeggiare i suoi cinquant'anni, su insistenza di Clara, una dottoranda nata dopo il 1975, con la quale da poco intrattiene una relazione. Il luogo scelto per la festa è la casa di Sandro, detto Silver, per alcuni versi molto simile all'abitazione del protagonista dello *Stradone*. È un ambiente che è stato vissuto fino a quel momento come una «roulotte spazio-temporale a bordo della quale attraversare l'esistenza in modo abbastanza confortevole. Racchiusi. Separati».⁵³ Quando l'abitazione, a partire dalla mezzanotte, viene invasa da ragazzi distanti per età, modi e inclinazioni da Silver e dai suoi invitati, le reazioni in campo sono più d'una. Clara, che insieme alle sue amiche fino a quel momento era apparsa fuori luogo per linguaggio, scopi e abbigliamento, si confonde nella folla al punto da scomparire; Pascucci, collega del protagonista, accanto ad alcuni coetanei di Silver che se ne vanno e ad altri che in modo inaspettato adottano i comportamenti degli sconosciuti, mantiene uno sguardo distaccato e con tratti profetici:

raro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 152; corsivo dell'originale). Una presa di consapevolezza della propria incapacità, rispetto a De Klerk e altri coetanei, di aderire al mondo si trova invece a p. 502.

⁵¹ «Il giorno in cui ha inizio un calendario funge da acceleratore storico. Ed è in fondo lo stesso giorno che ritorna sempre nella forma dei giorni festivi, che sono i giorni del ricordo»: W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 75-86: p. 84.

⁵² Per le feste estive nella «Città di Mare» cfr. F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., pp. 344-350 e 355-361; il secondo episodio, invece, è raccontato in Id., *Lo Stradone* cit., pp. 351-353, la citazione è a p. 353.

⁵³ F. Pecoraro, *Camere e stanze* cit., p. 17.

Questi qui si prenderanno tutto, lo sai no? Butteranno via tutto quello che abbiamo, eh, Sandro? Tutto quello che adesso ci pare abbia un valore, eh? Tutto nel cesso. Lo sostituiranno con altra roba, roba loro, roba che piace a loro, roba che noi non possiamo nemmeno immaginare, no? Via.⁵⁴

Silver, invece, di fronte alla domanda «Senti, che fai? Entri o esci?», posta da uno sconosciuto, reagisce con immobilità e opponendo rassegnata resistenza, trovandosi infine, non per sua scelta ma costretto dagli eventi, fuori dalla propria casa.⁵⁵

La festa a Lavinio cui partecipano alcuni personaggi di *Solo vera è l'estate* è diversa anzitutto perché non è teatro di scontro tra due masse, ma momento ripetitivo, quasi rituale, utile a rinsaldare i legami interni a un gruppo specifico, già formato e che ha già raggiunto la propria meta, a proposito del quale Giacomo dice: «Ne hai visto uno li hai visti tutti: sono come noi [...]. Si accoppiano tra loro, relazioni socialmente orizzontali».⁵⁶ Adottando il linguaggio etnografico di Furio Jesi, potremmo dire quella che si tiene a Lavinio è una «festa pacifica» collocata in un «tempo festivo», ossia l'estate.⁵⁷ È una festa che per ambizioni conserva il desiderio di raggiungere obiettivi tipici dei selvaggi e di uno «stato di quiete elementare dell'animale soddisfatto (dal cibo, dalle bevande inebrianti, dalle pratiche sessuali, ecc.)», ottenuto di fatto solo da Filippo; ma che non libera i partecipanti dalla pressione del dover essere, che nella circostanza specifica assume la declinazione del dover avere un'opinione.⁵⁸

IV.

Poiché ha a che fare con la gestione dello spazio, e lo spazio (pubblico e privato) ospita le manifestazioni umane prima di ogni altra dimensione, l'architettura ha offerto testimonianza dei cambiamenti in atto con un certo anticipo sulla riflessione critica. L'attrazione novecentesca per la verticalità, che nell'ideazione di nuove strutture sostituiva schemi orizzontali e più classici, era una reazione estetica e politica sia all'aumento demogra-

⁵⁴ *Ivi*, p. 55. Della citazione riproposta e più in generale del racconto da cui è tratta sono offerte notizie aggiornate, anche in rapporto a materiali inediti, in E. Carbé, *Digitale d'autore* cit., pp. 132-138.

⁵⁵ F. Pecoraro, *Camere e stanze* cit., p. 58.

⁵⁶ F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate* cit., p. 101. L'orizzontalità dei rapporti compare anche a proposito del ruolo di Giacomo nel gruppo di amici: sebbene Enzo e Filippo gli riconoscano delle doti in loro assenti, lo considerano «un maestro orizzontale» (*ivi*, p. 62).

⁵⁷ F. Jesi, *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977, pp. 17-18, 20-23. Ma cfr. almeno anche E. Canetti, *Massa e potere* cit., pp. 73-74.

⁵⁸ F. Jesi, *La festa* cit., p. 17-18; la citazione è a p. 17.

fico nei grandi centri urbani, sia alla diffusione capillare di un sentimento di paura che si pensava estromesso dall'Occidente con la fine dei due conflitti mondiali. Per individui nati e cresciuti nel tempo di pace i conflitti erano accomunati da una caratteristica precisa, ossia l'essere percepiti lontani (e questo anche nel caso di guerre geograficamente vicine). Il nuovo assetto sociale, però, poneva inevitabilmente alcune questioni. Il tramonto dell'ideale classico di società e la sua sostituzione con un dominio individualistico dello spazio condiviso raddoppiava i confini da difendere, introducendo il bisogno di preservare sia il proprio spazio privato sia lo spazio pubblico abitato da individui (e dunque a sua volta composto da spazi privati) ritenuti simili.

La prima necessità si è tradotta, sul piano urbanistico, in abitazioni con un minor numero di luoghi condivisi e possibilità d'incontro tra condomini e dirimpettai, in uffici dove la gerarchia sarebbe stabilita anche dalla collocazione in piani differenti, e nella proiezione della propria potenza economica attraverso costruzioni sempre più alte.⁵⁹ Alla chiusura delle fornaci nello *Stradone* seguono nuovi tipi di organizzazione del lavoro e di assetto urbano, che talvolta coincidono assumendo i tratti della speculazione edilizia e riassumono caratteristiche dell'urbanistica e della società italiana successiva alla Seconda guerra mondiale. Le palazzine, con la loro promessa di somiglianza ai sobborghi statunitensi, cominciano a sostituirsi alle abitazioni di borgata e a un modo di abitare, più comunitario e orizzontale, subentra uno maggiormente individualistico e verticale.⁶⁰ Mentre in precedenza abitazioni e rapporti sociali occupavano uno stesso piano condiviso, e questo si era tradotto anche in un senso di uguaglianza e comunità più esteso, che non contemplava ad esempio la presenza di estranei («eravamo più o meno quasi tutti parenti e dove anche lì non esistevano certe cose come il furto e la delazione», dice un ex-borgatario dello *Stradone*), con il successivo sviluppo ognuno ha finito per occupare lo spazio di una casa («questa gente che ora dice “viviamo ognuno a casa nostra”») separata e protetta dalle altre per mezzo di pianerottoli e di

⁵⁹ Non casualmente e a proposito dei cambiamenti in corso nella Sacca, una sorta di enclave socialista, il narratore dello *Stradone* dice: «Casa-spazio urbano-lavoro, avevano determinato il formarsi di un'appartenenza. Sarà la modificazione di questi tre elementi esistenziali a smontarla» (F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 261).

⁶⁰ La diffusione delle palazzine in seguito al boom economico viene ricordata anche in *Solo vera è l'estate*, insieme a un altro fenomeno urbanistico tipico di quel periodo storico, ossia la comparsa delle villette di villeggiatura estive, che hanno mutato l'aspetto delle coste italiane (cfr. F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate* cit., almeno le pp. 40, 93-94 e 100); e in *La vita in tempo di pace*, dove per altro Padre, perito edile, contribuisce alla creazione di nuovi edifici (F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., almeno le pp. 405-409).

porte d'ingresso, che un tempo si lasciavano aperte;⁶¹ erano chiuse, invece, quelle che servivano a stabilire una gerarchia tra le stanze, immagine speculare dei rapporti di forza interni alla famiglia e ricordate, ad esempio, nella *Vita in tempo di pace*.⁶²

La città orizzontale aveva fatto del «fuori» il proprio spazio privilegiato, di fatto spingendo gli individui a una vita pubblica più o meno costante; invece la città verticale, sia nei suoi precipitati lavorativi sia in quelli architettonici, «la vita di palazzi», decretava la fine di un tipo di società e l'ascesa dell'individualismo, dello spazio privato, e della sempre più complessa definizione dell'estraneo.⁶³ Forma compiuta di questa nuova idea di casa, per molti versi legata anche alla diffusione di un tipo di lavoro sempre più delocalizzato, sarebbe la capacità, rievocata da Ivo Brandani, di ricreare un ambiente domestico nelle stanze d'albergo, sostituendo ai rapporti familiari quelli virtuali del «focolare televisivo», ad esempio con attori delle serie televisive.⁶⁴

Per tutte queste ragioni, il tentativo di preservare uno spazio pubblico abitato da individui e spazi privati ha rinnovato l'antico problema della definizione dell'altro da sé e della delimitazione di confini, possibile solo a patto di una coesione civile, culturale e sociale che in Italia ha faticato a emergere. Quando Ivo Brandani (per cui «L'unico dovere che abbiamo in quanto uomini è combattere il caos con la razionalità della forma») nelle ultime pagine del romanzo sorvola l'Italia in aereo, riconosce il proprio territorio anche dall'assenza di chiare linee di demarcazione, che favorisce una maggiore incisività del caos rispetto all'ordine e suggerisce la mancanza della «volontà di una cultura, di un popolo» di opporvisi: mentre la diffusione delle palazzine, delle porte chiuse e delle case dai perimetri netti aveva intercettato e risolto la necessità di una maggiore distanza tra gli individui, lo spazio pubblico, per lo più occupato da porzioni di spazio privato, conosceva dei momenti di vuoto cui nessuno, mancando il senso di comunità, riusciva a rivolgere sincero interesse.⁶⁵

⁶¹ F. Pecoraro, *Lo Stradone*, pp. 314-319; le citazioni si trovano a p. 316 e a p. 318. Sui pianerotoli, invece, si vedano almeno le pp. 276-277 del medesimo volume.

⁶² F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., pp. 392-393 e, con scioglimento del senso metaforico delle porte, p. 462.

⁶³ F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 319.

⁶⁴ F. Pecoraro, *La vita in tempo di pace* cit., p. 387 (ma si veda anche p. 423). Poco dopo, per le stesse ragioni, la rete degli aeroporti nel mondo viene definita come una «gigantesca Casa-Aeroporto».

⁶⁵ *Ivi*, rispettivamente a p. 58 e a p. 495. Sul tema si veda anche un'osservazione di Filippo a proposito dell'assenza di marciapiedi a Lavinio: «L'idea di strada è: muro, asfalto, muro, come le borgate abusive. Dovesse annà sprecato in spazio pubblico un centimetro quadro de giardino privato...» (F. Pecoraro, *Solo vera è l'estate* cit., p. 94).

Il fallimento del progetto illuministico alla base della modernità, documentato anche dai cambiamenti urbanistici del Novecento, ha raggiunto una sorta di culmine con la diffusione di ciò che Rem Koolhaas, in un saggio del 2001, ha definito «Junkspace», sancendo per l'architettura, esattamente come per altre espressioni dell'arte, la perdita del mandato sociale, che nel caso specifico ha comportato l'impossibilità di regolare lo sviluppo urbano. Dell'incidenza del tema in Pecoraro sono prova la prosa intitolata appunto *Junkspace* e numerosi riferimenti al fenomeno interni ai testi, segnati anche da una incalzante dialettica tra natura e artificio, dalla presenza del terzo paesaggio, dal nuovo ruolo del centro storico nelle città modernizzate, contraddistinte dal bisogno di rendere la storia e i paesaggi musei o parchi a tema.⁶⁶ A conferma, ancora una volta, del fatto che Pecoraro «ha una visione del mondo e intende metterla nei suoi libri».⁶⁷

⁶⁶ F. Pecoraro, *Junkspace*, in Id., *Questa e altre preistorie* cit., pp. 49-52. Sul rapporto tra natura e artificio si rimanda, in aggiunta agli studi già citati, almeno a L. Bianchi, «*La vita in tempo di pace*» di Francesco Pecoraro. *Lo spazio come scontro di natura e cultura*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 177-194; M. Manganelli, «*La natura è di destra*»: Pecoraro, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 24, novembre-dicembre 2021, pp. 296-298; G. Ghersi, «*Non più natura, non più artificio*». Sullo «*Stradone*» di Francesco Pecoraro, *ivi*, pp. 299-305; del rapporto tra i personaggi di Pecoraro e lo spazio urbano rende conto il recente contributo di N. Amelii, *Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico, istanza saggistica e stratigrafia urbana nell'opera di Francesco Pecoraro*, in «*Enthymema*», 31, 2022, pp. 218-239. È inoltre utile ricordare che un esplicito riferimento al saggio di G. Clément (*Manifesto del terzo paesaggio* [2004], a cura di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005) compare in F. Pecoraro, *Lo Stradone* cit., p. 68 (ma si vedano anche le pp. 69, 100, 442).

⁶⁷ G. Mazzoni, *Una stagione di ristagno senza uscita* cit.

scrittura/lettura/ascolto

«Rimettere in moto la Storia». Edoardo Sanguineti e la “redenzione messianica” di Gian Pietro Lucini

PIETRO MEZZABOTTA

Università Ca' Foscari Venezia
874776@stud.unive.it

Abstract. The purpose of the article is to investigate the process by which Edoardo Sanguineti, during the 1960s, pursued the ideological and poetical re-actualization of Gian Pietro Lucini. I will try to highlight how, exploiting Lucini's disagreements with Marinetti and his ideological differences with the founder of Futurism, Sanguineti was able to produce a contemporary portrait of a poet who was, in reality, strictly embodied into nineteenth-century's mentality. I will attempt, contextually, to contextualize this cultural backwardness of Lucini, explaining how the poet was, after all, characterized by the instinct of revolt and the will of renewal, and how his profile was “updated” by Sanguineti. The article will focus on the concept of “messianic redemption” as expressed by Walter Benjamin in his *Theses on the Philosophy of History*, seeking to show how it may have constituted the theoretical and political premise for Sanguineti's critical action, which presents itself as the purpose of redeeming, through Lucini, the whole avant-garde from the shadow of fascism. This practice, which dialectically connects anarchism and historical materialism, will be considered in its empirical becoming, taking into analysis the canonization of Lucini realized by Sanguineti in his *Antologia della Poesia italiana del Novecento* and in the critical edition of *Revolverate e Nuove Revolverate*.

Keywords: Sanguineti, Lucini, Marinetti, Avant-Garde, literary canon.

Riassunto. Lo scopo dell'articolo vuol esser quello di indagare il procedimento attraverso il quale Edoardo Sanguineti, negli anni Sessanta, ha perseguito la riattualizzazione, ideologica e poetica, della figura di Gian Pietro Lucini. Si cercherà quindi di evidenziare come, sfruttando i dissidi del poeta milanese con Marinetti

e le sue divergenze ideologiche con quest'ultimo, Sanguineti abbia potuto realizzare coerentemente un ritratto contemporaneo di un poeta, in realtà, ancora fortemente ottocentesco come Lucini. Si cercherà, contestualmente, di render conto di questa arretratezza culturale di Lucini, di come essa si coniughi ad istinti di rivolta e rinnovamento e di come, in ultima sede, essa venga corretta e rivista da Sanguineti. Particolare attenzione si presterà, nel corso dell'articolo, al concetto di "redenzione messianica", così come espresso da Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia*, cercando di dimostrare come esso possa aver costituito il presupposto teorico e politico per l'azione pratica sanguinetiana, che si presenta così con lo scopo di redimere l'avanguardia tutta dall'ombra del fascismo attraverso Lucini. Quest'ultima, una volta evidenziata nella sua matrice ideologica, ovvero nel suo coniugare dialetticamente anarchia e materialismo storico, verrà considerata nel suo farsi empirico, prendendo in analisi la canonizzazione di Lucini perpetrata da Sanguineti nella sua antologia *Poesia italiana del Novecento* e nell'edizione critica di *Revolverate e Nuove Revolverate*.

Parole chiave: Sanguineti, Lucini, Marinetti, Avanguardia, canone letterario.

Con il *Manifesto* del 1909, e con la sua preparazione condivisa, da parte di Marinetti, coi numerosi *compagni di strada*, fra i quali Gian Pietro Lucini, va creandosi nel collettivo futurista una dinamica unica, che unisce i due autori in un vincolo di cui, costantemente e volontariamente, vengono esposti limiti e condizioni, appuntate dall'una o dall'altra parte. Questo legame, fin dalla sua instaurazione, comincia a esser reso pubblico su giornali e riviste; Marinetti lo citerà nella *Prefazione futurista a Revolverate* e Lucini ne ricomporrà i passi in *Come ho sorpassato il futurismo*,¹ dopo la *Diffida contro certo «Futurismo»*. I due arriveranno a esasperare le loro posizioni, evidenziandone i contorni per risultare quanto più possibile completi e coerenti agli occhi del pubblico che ne sarà giudice. Emergerà come Marinetti e Lucini siano, alternativamente, l'uno più consapevole dell'altro circa la determinazione storica del fenomeno avanguardistico. Entrambi, però, riusciranno solo parzialmente a inserirlo all'interno del processo dialettico e nessuno dei due riuscirà a dar vita a un sistema ideologico pienamente organico. Marinetti, capace di sfruttare il mercato e la mercificazione dell'arte per combattere l'impianto egemone che ne tira le redini, trovando nel circuito della merce il punto di accesso alle dinami-

¹ Articolo-mosaico, che alterna lettere private, considerazioni critiche e stralci di interventi pubblici, fu richiesto a Lucini da parte di Prezzolini che, con Papini, dopo la rottura con Marinetti, cercò di mettere insieme un controcoro orchestrato dai fuoriusciti del futurismo per illustrarne errori e limiti. L'articolo di Lucini anticipa quello di Prezzolini sulla poesia futurista e compare in «La Voce» del 10 aprile 1913.

che della struttura economico-sociale, a livello sovrastrutturale diviene in grado di inglobare mimeticamente a sé, “avanguardizzandole”, varie singolarità preesistenti, le quali, in alternativa alla neutralizzazione nella tradizionale arte borghese, si rivolgono verso l'avanguardia.

Emerge così quel suo «creare su solide basi associative una corrente di opinioni che, istituzionalizzando a metodo la provocazione, lo scandalo e la pubblicità del fare, gettasse lo scompiglio tra le file degli accademici».² Istituzionalizzazione, questa, che diviene tale anche grazie alla pratica del medesimo procedimento all'interno del gruppo futurista, in cui l'elemento del diverbio si carica di qualità estetiche, legate alla nuova arte. Marinetti risalta, quindi, per l'intuizione che lo porta a comprendere come una disputa di carattere pubblico sullo statuto dell'arte, intrapresa fra due personaggi così *sui generis*, non potesse far altro che accentrare ulteriormente l'attenzione del pubblico sul fenomeno futurista, facendo aderire ancor più strettamente l'avanguardia al tessuto sociale, diffondendo, attraverso la loro problematizzazione pubblica, le questioni focali della sua azione e limando il profilo perentorio delle proprie dichiarazioni con una manifestazione del dissidio interno, ideologicamente ricalibrato. Non a caso, alla vigilia della pubblicazione dell'unica sua opera dichiaratamente futurista, Lucini si vede recapitata una lettera contenente una richiesta particolare:

Carissimo Lucini,

[...] Marinetti, dunque, mi ha pregato di scriverle a suo nome, per indurla a fare, alle Revolverate, una prefazione brevissima (sei o sette pagine) la quale abbia una introduzione violentemente polemica e che si riferisca al Futurismo. Secondo il concetto di Marinetti, ella potrebbe dare del Futurismo stesso una interpretazione personale, accennando alle sue divergenze con Marinetti, ma non troppo, e insistendo specialmente sulle idee che, in proposito, ella ha comuni coi futuristi [...]. Evidentemente, una simile prefazione sul concetto della quale non occorre insistere, da parte nostra sarà molto utile pel successo del libro e per le discussioni che questo susciterà. In certi punti, questa prefazione su Futurismo potrà anche essere polemica contro Marinetti (è Marinetti stesso che lo desidera).³

Nella consapevolezza di andare incontro al sentimento eccentrico di Lucini, desideroso di apparire come irriducibilmente atipico e restio ai compromessi, Marinetti inoltra la richiesta d'un *pamphlet* polemico nei suoi stessi confronti. Si tratta, a conti fatti, di una richiesta mossa da una

² G.B. Nazzaro, *Introduzione al futurismo*, Napoli, Guida, 1984, p. 21.

³ La lettera, che riporta le richieste del leader futurista, è redatta di proprio pugno da Decio Cinti, suo segretario personale (e successivamente, delle edizioni di «Poesia»). Ad oggi è consultabile in I. Pugliese, «Poeta e ribelle»: *Gian Pietro Lucini teorico e critico della letteratura*, Firenze, Cesati, 2020, p. 108.

rinnovata coscienza storica, carica di mozioni avanguardistiche. È infatti qui attiva l'emersione delle «due dimensioni della psiche marinettiana [...], i ritmi stessi su cui si martella l'iter della diacronia futurista: ordine e disordine, "precisione felice" e nomadismo "schizo"». ⁴ Si ha, cioè, la volontà di rendere esplicita, agli occhi del lettore, l'operazione ideologica che si sta conducendo, attraverso un suo rispecchiamento organizzativo nella struttura dell'opera: l'avanguardia, che è epifenomeno sintomatico delle contraddizioni della *Krisis* dell'egemonia borghese e del suo impianto produttivo, trova sé stessa, la sua possibilità realizzativa, non più attraverso la soppressione dell'incongruenza, che è elemento tipico della merce delegata all'impianto culturale omologato al sistema vigente, ma attraverso l'esaasperazione della stessa. Questa ha lo scopo di infrangere financo la quiete e la pacifictà interne del *corpus* avanguardista. Lo stesso movimento, ostentando la propria polemologia interna, il proprio ribollire ideologico, si inserisce come elemento autentico nella dialettica storica, individuando il suo *ubi consistam* nel procedere attraverso opposizioni integrative, risolvibili nell'espressione poetico-ideologica della volontà di cambiare. Se è vero che «è spesso l'involucro a determinare il contenuto. Solo le idee inconscie che possono essere adeguate alla realtà delle strutture formali divengono comunicabili». ⁵ Ecco allora che, quando l'opera d'arte, che istituzionalmente dovrebbe essere il luogo deputato al sanarsi estetico dell'incongruenza, si apre e presenta sé stessa, sin da principio, sul ciglio dell'opposizione, si è di fronte a un'arte nuova, che si è fatta carico responsabilmente del disagio di un'epoca, di cui è sintomo ma anche, in ottica eversiva, possibile medicina.

Più di cinquant'anni dopo, Sanguineti poté usare tale dicotomia antagonisticamente dinamica fra Lucini e Marinetti per rivendicare, a supporto storico dell'azione sua e dei nuovi avanguardisti, che sempre esistette un'alternativa storica e sociale di «cultura, nazionale e europea, diametralmente antitetica alla linea ufficiale delle nostre lettere», ⁶ ovvero a quella che vide Marinetti assurgere ad accademico d'Italia. Sanguineti, pur lasciandone trasparire gli aspetti ottocenteschi e tardoromantici, persegue però il più valevole guadagno d'una figura prodromica che fosse, come egli stesso ebbe poi a dire di Palazzeschi, "innocente". Innocente, si intende, nella misura in cui dimostri come non ci fosse nulla di scontato e automatico nella deriva dell'avanguardia all'interno delle file fasciste

⁴ S. Lambiase, *Da lalcova liberty a lalcova d'acciaio*, in Id., *Marinetti Futurista*, Napoli, Guida, 1977, p. 177.

⁵ E. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicoanalisi*, trad. it. di F. Moronti, C. Roatta e A. Bovero, Torino, Einaudi, 1967, p. 29.

⁶ E. Sanguineti, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, Torino, Einaudi, 1975, p. XVI.

dell'imperialismo, che sarebbe persa invece storicamente inevitabile considerando il solo futurismo. Essa vi si può invece contrapporre, rivendicando per sé la capacità d'una condotta ideologico-linguistica altra che sia, senza esitazioni, l'occasione di *politicizzare l'arte*, anziché ricadere nell'*estetizzazione della politica*. Il critico, cosciente di come «il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione»,⁷ trova in Lucini la passata singolarità monodica che gli permetta di riscattare le possibilità realizzative dell'avanguardia nel futuro, facendone un alveo d'incubazione alternativo al futurismo, rimasto sopito per anni e ora pronto ad essere completato e integrato.

Quel che si ebbe, quindi, fu una riappropriazione della figura di Lucini, comunemente associata, se non al futurismo, al declinare stanco del simbolismo, nei profili a lui dedicati negli anni precedenti le analisi approfondite di Viazzi e dello stesso Sanguineti. Quest'ultimo sottopone Lucini con acume e orgoglioso impegno storico-politico al processo benjaminiano di “redenzione messianica” (*Erlösung*), per cui non solo Lucini diviene il vincolo in cui si riscatta l'esito storico dell'avanguardia, che si ripropone ora come possibilità soluttrice senza ricadere nell'*impasse* borghese, dacché «the restitution of the past is, at the same time, a *novum*»,⁸ ma si configura anche, nella sua singolarità, come il profilo che stia a simboleggiare «the historical remembrance of the victims of the past, [...] to continue and, if possible, complete their struggle for emancipation».⁹ Il punto di partenza per questo recupero è, quindi, la riabilitazione postuma di colui che si sa esser stato una vittima della storia, su cui era calato l'oblio imposto dal canone letterario imperante che lo ha brutalmente escluso. In tal modo, «non è che il passato getti luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione [...] non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti»,¹⁰ in un processo che si radicalizza nel linguaggio. La dialettica fra passato e presente si dimostra fruttuosa e autentica quando, crollando il criterio puramente cronologico, persiste nella figura dell'immagine ottenuta, che rivela al suo spettatore la propria natura di *relazione*, storica e culturale, il suo essere ricomposizione artificiale d'una infrazione di cui nella poesia resta a immagine il linguaggio, nel suo valore di veicolo, sintomatico e assieme propositivo di un'ideolo-

⁷ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, p. 75.

⁸ M. Löwy, *FIRE ALARM. Reading Walter Benjamin's «On the Concept of History»*, London-New York, Verso, 2005, p. 36.

⁹ *Ivi*, pp. 31-34.

¹⁰ W. Benjamin, *Teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in Id., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 1986, p. 598.

gia. Proprio per questo l'operazione sanguinetiana non si configura mai come mera strumentalizzazione propagandistica del *corpus* luciniano, ma conserva una dignità umana e storica irriducibile, laddove la memoria restituita a colui che ne era stato privato non tarda a divenire vessillo sotto il quale la neoavanguardia, con maggior consapevolezza e nuovi mezzi, prosegue la medesima lotta contro il medesimo bersaglio, potendo convintamente affermare che «Lucini è nostro contemporaneo».¹¹

Il profilo di Lucini viene così ricondotto a quello dell'anticipatore accettabilmente imperfetto della "tradizione del nuovo", una lotta che si mostra così già praticabile in un contesto diverso da quello futurista. Il profilo tardoromantico dell'autore, il suo anelito per uno "stato di Natura", teatro della felicità,¹² si evolvono e trovano, col genovese, la loro forma dialettica. Se Lucini «apre alla dialettica del futuro nell'atto in cui ne trova garantito il rispecchiamento nella dialettica del passato»,¹³ Sanguineti può permettersi di inserirlo nel solco di uno storicismo diacronico che, in campo letterario e ideologico, non contempra il solo elevarsi del futuro in opposizione alla totale abdicazione del passato, come in Marinetti, ma un'azione sul futuro *in virtù* della coscienza pregressa, acquisita nella disamina critica della Storia. Eliminato l'elemento idealizzante della poesia di Lucini, il suo essere rimpianto d'una mitologica ecumene naturale e denuncia della sua corruzione, ciò che resta è ferocia estrema, il frutto d'una polemica storica contro il dominio borghese, che, dopo aver «spietatamente stracciato i variopinti lacci feudali che legavano la persona al suo superiore naturale»,¹⁴ ha creato un mendace sistema di oppressione.¹⁵ Lucini, una volta limata la percezione nostalgica d'una età dell'oro, rimane quindi tutto "sanguinetiano" e avanguardista nella sua veste sociale, dacché si trova a denunciare la costante e progressiva divisione sociale fra oppressi e oppressori, divenendo mezzo linguistico dell'espressione ideolo-

¹¹ E. Sanguineti, *Introduzione* cit. p. XIV.

¹² «Lo stato di natura, di questa natura oggi saputa colle scienze, oggi allettata, colle arti, [...] a questo stato di natura, come Gian Giacomo Rousseau, anela il mio pensiero etico-politico»: G.P. Lucini, *La gnosi del Melibeo, ossia I suoi Filosofici Svaghi*, a cura di G.B. Nazzaro, Roma, Editrice Espansione, 1979, p. 164.

¹³ E. Sanguineti, *Introduzione* cit. p. XI.

¹⁴ K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista I* [1848], a cura di F. Ferri, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 52.

¹⁵ E pare, quindi, più vicino all'umanitarismo di Proudhon che alle teorie del *Capitale* marxiano, con questa incapacità di oltrepassare lo statuto mitologico dell'antichità incontaminata e atemporalmente avulsa dalla corruzione. Nel panorama italiano, parallelamente, vale la pena ricordare che Lucini dedica un piccolo paragrafo del *Verso Libero* ad Alfredo Oriani (pp. 110-112), di cui lamenta l'ignoranza da parte dell'intelligenza al comando mentre, sempre in ambito internazionale, condanna Sorel al ruolo di «auspice» dei «filosofi del press'apoco» (G.P. Lucini; *Filosofi ultimi. Rassegna a volo d'aquila del "Melibeo"*, Roma, Libreria Politica Moderna, 1913, pp. 68-69), ovvero dei camaleontici uomini di cultura al servizio del potere.

gica mirante a un risveglio della coscienza di classe, operazione non possibile in alcun modo per altri futuristi, laddove pure Marinetti, che portò a piena espressione l'idiosincrasia della crisi dialettica della borghesia, si dimostrò poi nuovamente organico all'egemonia della stessa, che infatti lo riassorbì.¹⁶

Lucini non fu uomo d'azione, non ebbe, cioè, nella sua concezione artistica, ancora così ottocentesca, la tendenza al propagandismo e all'attivismo sfrenato di stampo marinettiano,¹⁷ ma considerò invece la pratica artistica come «un frutto cerebrale e strano di un'agitazione squisita e delicata di chi, rivolto al futuro, sente la stretta del presente, di chi ha, per arme alla conquista, le preziose eredità del passato non ancora arrugginito».¹⁸ Al contempo, scettico della prospettiva teleologica di perfezionamento, incarnata dal marinettiano *uomo meccanico dalle parti cambiabili*, Lucini avverte che «se credete che vi siano una dottrina o un sistema perfetti ed assoluti, le troverete nell'assurdo, che è un modo negativo di vivere».¹⁹ I modelli futuristi per Lucini parrebbero designare l'abbandono dell'*ordo naturalis* delle vicende umane, il loro sovvertimento storico in forme non spontanee, piegate alle logiche borghesi del guadagno e della produzione, che privano la comunità del baluardo etico e dell'armonia fra le parti (organicismo).²⁰

¹⁶ Laddove Lucini ebbe, come unico limite alla sua voce rabbiosa, la torre d'avorio che si costruì negli anni, il suo sentimento di superiorità intellettuale. Così doveva ritenere anche l'amico Paolo Valera, anarcosocialista con cui il milanese ebbe un fitto rapporto in gioventù e che, probabilmente, gli fece conoscere l'opera di Bakunin (vd. U. Baldassarri, *L'anarcheggiare stoicamente di Gian Pietro Lucini*, in «Italianistica», 28, 1, 1999, p. 80). Così Valera nel 1914, su «La Voce», nell'intervento dedicato alla memoria dell'amico da poco defunto: «Io l'ho considerato intellettualmente un uomo di lusso... La sua produzione cerebrale pur avendo in fondo il lievito rosso è rimasta aristocratica. Troppo erudito. Appesantiva le pagine con note storiche, biografiche e lessicali...».

¹⁷ Senza essere, poi, neanche abbastanza integrato ai *sistemi di produzione* della cultura, quali le università o le principali testate giornalistiche, come furono poi gli esponenti della neoavanguardia che ebbero, a loro vantaggio, la possibilità dello sfruttamento dei mezzi di comunicazione di massa e delle zone “legalizzate” della diffusione del sapere.

¹⁸ G.P. Lucini, *L'Epistola Apologetica*, prefazione a R. Quaglino, *I modi. Anime e Simboli*, Milano, Chiesa-Omodei Zorini-Guindani, 1896, p. XXXIII. Ma si veda anche il “ritratto” di *Il tessitore e il poeta*, epistola letteraria oggi in G. Viazzi, *Le inedite «Armonie sinfoniche» di Gian Piero Lucini*, in «Lettere Italiane», 22, 4, 1970, p. 522.

¹⁹ G.P. Lucini, *Risposta alla Inchiesta sul verso libero* [1907], poi in Id., *Per una poetica del simbolismo*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1971, p. 217.

²⁰ Parrebbe anticipare, pur nella semplificazione, quell'Adorno che desidera rovesciare il corso della storia per recuperare una preistoria felice laddove, per il francofortese, «la dissonanza, segno di tutta la modernità, conserva, almeno nelle sue trasposizioni visibili, un elemento d'attrazione sensibile, trasformando l'attrazione nella sua antitesi, il dolore» per il profilo dell'*Io storicamente fallito* (T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1979, p. 40). Bisogna tuttavia ricordare che, per Adorno, la conciliazione resta impossibile o, peggio, un'illusione borghese ai fini del controllo.

L'operazione marinettiana di forzare il rientro di tali presupposti ideologici nel sentiero dell'azione futurista, passando per lo sminuirne il carattere radicale,²¹ richiamandosi alla già citata comunanza d'intenti sovversivi, rappresenta un'alternativa prospettica circa il direzionamento dell'avanguardia. Quest'ultima, paradossalmente, vedrebbe il suo lato reazionario in Lucini, ancorato a ideali in bilico fra giusnaturalismo e Risorgimento, e Marinetti vi ricoprirebbe, invece, il ruolo del progressista, aperto verso le forme nuove della realtà sociale, con la convinzione che sia meglio operare per edificare, dopo la distruzione, anziché cercare fra le macerie. Ha quindi ragione Artioli quando dice che, in una sfida fra due *Weltanschauungen*, «la dialettica degli opposti che Lucini veniva perseguendo [...] viene da Marinetti raggiunta per una strada diversa».²² Ancorato alla concezione sacrale dell'esercizio letterario, cui bisogna riconoscere che sottrasse però la mitologia romantica dell'ispirazione, Lucini restò pur tuttavia legato a una metodologia classica dello scrivere, non sintetica, non parolibera e, latamente, non avanguardista, dal momento che parrebbe negare la radice ideologica della struttura linguistica intima, così come essa è perpetrata dalla tradizione. Conseguentemente, si è di fronte, con Guglielmi, a «due concezioni storiografiche. Per l'una il processo artistico consiste nella rappresentazione di un senso immanente della realtà che chiede soltanto di essere svelato, [...], in un prender coscienza nel corso di un'azione; per l'altra esso consiste innanzitutto nel produrre un senso».²³ In questo caso, la prima "concezione storiografica" sarebbe quella di Lucini, il quale, rimpiangendo l'armonia naturale ora perduta e occultata dal mito borghese dello stato-nazione, ne vorrebbe riportare alla luce la bellezza originale. La seconda sarebbe, al contrario, quella di Marinetti che, prospettando la possibilità un mondo ancora da realizzare, si impegna al contempo nella sua edificazione e nello smantellamento del vigente *status quo*. Un'ottica, quindi, di stampo riflessivo, che abbracci sì la totalità del mondo, ma attraverso una diffusione astratta che, in linea con l'ottimismo illuministico filtrato dal mito risorgimentale del risveglio culturale delle masse (cui le garibaldine *Revolverate* partecipano), parta dall'intellettuale e si propaghi, attraverso scritture, letture e riviste, «au milieu de

²¹ «Che importa se tu odii [...] mentre io voglio glorificarli? Sono *dettagli* (non ridere) sono *dettagli*, inezie! Ciò che importa è ribellarsi allo stato attuale delle cose»: F.T. Marinetti, lettera a Lucini del 1909, poi in G.P. Lucini, *Marinetti, futurismo, futuristi: saggi e interventi*, a cura di M. Artioli, Bologna, Massimiliano Boni editore, 1975, p. 157.

²² M. Artioli, *Introduzione*, *ivi*, p. 25.

²³ G. Guglielmi, *Ludienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e sul futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 7.

l’ocean de tous ceux qui n’ont pas la parole». ²⁴ Non a caso, la letteratura stessa, per cui Lucini nutre una reverenza spasmodica, è parte integrante e, anzi, residuo unico e prezioso, di quell’integrità ecumenica che Lucini stesso vede compromessa, ma lo è nei termini rigidi per cui, nell’opera del milanese, «la letteratura non annuncia né produce nulla che non le appartenga già, dal momento che l’arte stessa non è al servizio di alcun progresso», ²⁵ poiché «nulla si aggiunge alla natura, nulla le si toglie», ²⁶ di contro alla produttività *autre* futurista. Attraverso la letteratura, quindi, non solo l’uomo si connette per rispecchiamento all’unità originale delle cose, che non potrebbe altrimenti esperire (e da qui la reverenza per essa), ma alimenta un sistema chiuso, non *produciendo un senso*, come si diceva, ma corroborando e alimentando un organismo vitale nel quale frutti e radici si equivalgono e si corrispondono. Per questo la macchina futurista non può entusiasmare Lucini, poiché infrangerebbe questa aurea circolarità che lega indissolubilmente arte e natura, dacché, leopardianamente, il poeta non deve credere alle *magnifiche sorti e progressive*, ma disvelare, attraverso il procedimento di riflessione fra verso poetico e ideale originario, come queste *sorti* minaccino l’integrità di tale sistema. A differenza di Marinetti, Lucini non cerca alcuna referenzialità mitologica altra e, piuttosto, «fa discendere bruscamente alla poesia la china dell’antisublime», ²⁷ cercando così, però, non l’affievolirsi crepuscolare nell’intimismo quotidiano bensì, caricando la scapigliatura dell’eversione sociale che il futurismo saprà poi concretizzare, una voce grave e autentica. Una voce che, partendo dai margini della sfera sociale, ne attraversa il centro e ad essi ritorna, sortendo la comunione sociale sotto valori e convinzioni opposti a quelli dominanti ed espressi nel bovarismo borghese del dannunzianesimo. Lo stesso verso, «antiedonistico e antimelodico», ²⁸ seppur non ancora totalmente liberato dalla maglia della misura sillabica, che viene “soltanto” deformata o alterata, collabora in buona parte a una forma che si oppone al lirismo, inteso come sinonimo d’una poesia avulsa dalla propria consapevolezza storico-sociale. È un rifiuto già consapevole, anticipante quello sanguinetiano, che nega la valenza storico-dialettica delle esperienze a lui coeve, come, appunto, Gozzano o D’Annunzio, ²⁹ la loro intrinseca possi-

²⁴D. Roche, *Le Siecle des Lumieres en Province. Academies et Academiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Mouton, 1978, vol. I, p. 11.

²⁵D. Santero, *Pagine genialmente mal scritte. Lucini lettore di Carlo Dossi*, in «Studi Novecenteschi», 36, 77, 2009, p. 13.

²⁶G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero: grammatica ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, Milano, Edizioni di «Poesia», 1908, p. 172.

²⁷F. Curi, *Graffiti e studi su Gian Pietro Lucini*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 25.

²⁸*Ivi*, p. 26.

²⁹E tuttavia pare eccessiva l’interpretazione dello stesso Curi (*ibidem* e p. seg.) che vede Lucini opposto, con la stessa forza, alla «tradizione», se si considera che il poeta in questione, oltre

bilità espressiva, mentre «il mondo fisico, che l'industrialismo aveva trasformato sulla perennità della natura, era quanto dovevano trasportare nel mondo morale, cioè nel mondo delle rappresentazioni intellettuali»,³⁰ inseguendo, comunque, la divina origine.

Romano Luperini parla, riprendendo Gramsci, di una «generazione degli anni Ottanta»,³¹ polemicamente rivolta «contro i vecchi», comprendente i futuristi e i vociani, che funge da strato sociale che connetta il vecchio gruppo di intellettuali, elitariamente chiuso, e la piccola borghesia che si sta avvicinando al possesso della cultura, reso ora possibile dalle mutazioni socioeconomiche. Questa generazione è, secondo Luperini, «inquieta e tendenzialmente sovversiva, perché in cerca di uno spazio sociale e di un ruolo protagonista che invece tende sempre più a ridursi», come dimostra l'azionismo futurista e la vena polemica di intellettuali quali Papini e Prezzolini. Risalta così il fatto che costoro «appaiono almeno a tratti non chiusi alla seconda possibilità: quella di gestire in proprio, per conto del “secondo strato” (Gramsci), il malcontento delle masse e la protesta piccolo-borghese». ³² Appare così ancora più eccentrica la figura di Lucini: nato a metà degli anni Sessanta, mosso dalla stessa vena polemica e di denuncia, si muove però su posizioni antiborghesi molto critiche e, al contempo, non riesce a ritagliarsi uno spazio proprio, riuscendo a trovare piena possibilità espressiva solo sulla rivista marinettiana, non partecipando al clima interventista della stessa e non abdicando agli ideali postromantici che un «razionalismo positivista moderasse»,³³ con la natura che rimase per lui una «divinità raggiante a cui anche l'arte e la morale devono attenzioni e ossequi». ³⁴ Conseguentemente, chiuso nella sua torre d'avorio, Lucini risulta come totalmente irrelato da questo “secondo strato” di funzionari intellettuali, in una posizione che, in un poeta dal trasporto etico e umanistico, risulterà fatalmente decisiva. Costantemente ai margini della vita intellettuale, nevrotico nel suo voler intervenire nella vita pubblica di una società che non riconosceva come legittimata, nega-

che a ricordare in più sedi l'ammirazione quasi ossessiva per maestri del passato (Foscolo, Stendhal) o del presente (Dossi su tutti) ricopre, da un lato, il profilo del feroce oppositore all'egemonia borghese ma, dall'altro, puntualizza che «la catena della letteratura nazionale non si era spezzata; e chi voleva farlo credere, abusava della ignoranza altrui, adulandola» (G.P. Lucini, *Verso Libero* cit. p. 136), ovvero crede in un possibile cambiamento *interno* al sistema, restio alla negazione totale della sacralità dell'arte, cui si rivolge come custode.

³⁰ G.P. Lucini, *Verso Libero* cit., p. 168.

³¹ R. Luperini, *Gli intellettuali italiani e la Grande Guerra*, intervento al convegno *Riflessi letterari della Grande Guerra*, Giovinazzo, Bari, 15-16 gennaio 2015, <https://laletteraturaenoi.it/2015/01/23/gli-intellettuali-italiani-e-la-grande-guerra-1/> (ultimo accesso: 21/5/2024).

³² M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 147.

³³ F. Curi; *Graffiti e studi su Gian Pietro Lucini* cit., p. 83.

³⁴ D. Santero, *Pagine genialmente mal scritte* cit., p. 12.

zionista dell'idea tecnologica di progresso, risultò però un curioso caso di studio per un'altra generazione di ribelli, quella nata negli anni Trenta del Novecento e che pure si trovò a dover formare un canone avanguardistico.

Un profilo così in bilico fra Ottocento e Novecento per sensibilità e forme, così profondamente europeo nel suo formarsi attraverso letture francesi, russe e inglesi, irriducibilmente politico, divenne nella progettualità sanguinetiana uno dei primi quadri esposti alle pareti di quella avanguardia “museificata” che si andava creando. Proprio perché anello di congiunzione col passato che ben rivela i germi della rivolta, Lucini costituisce, soprattutto nelle *Revolverate* che lo mettono a obbligato confronto con l'avanguardia storicamente data, il principale profilo dell'anarchica lotta dentro l'*Istituzione Arte*.³⁵ Legato a doppio filo con la Francia, getta un ponte che va oltre il *Symbolisme* che tanto amò, arrivando fino a Baudelaire, riconosciuto padre della modernità letteraria. Il milanese realizza così quello che Sanguineti chiama «l'inveramento della tradizione»,³⁶ ovvero offre il volto del cambiamento che rischiava di sparire col futurismo: non soltanto la rottura critica, ma anche l'evoluzione d'una storia letteraria, che diventa cruciale proprio quando, grazie all'analisi di figure come Lucini, risplende chiara, nei suoi sviluppi fenomenologici, anche in figure come Marinetti.

È il passaggio dell'avanguardia dallo stato di incubazione teorica alla fenomenologia pratica, che Lucini concepì come occasione storica ancor prima che individuale, per rispondere a «una necessità armata nelle lotte di su il mercato»,³⁷ che vada, cioè, a riconnettere, attraverso il trauma della violenza espressiva, la produzione culturale alla realtà socio-economica, utilizzando la prima per mettere a nudo le idiosincrasie che il sistema borghese ha portato al culmine nella seconda. Se quindi Lucini non arrivò mai a dire, con Marinetti, che «è assurdo chiamare borghesia fradicia e moribonda quella massa formidabile di giovani intelligenti e laboriosi piccoli borghesi»,³⁸ mostrandosi pronto nel non offrire margini di redenzione alla classe egemone, è pur vero che, come per Marinetti, per Lucini l'unica ottica distintiva fra le fazioni è quella che asserisce come «esistono poveri e ricchi». ³⁹ Questi insomma non nota come lo stato di oppressione non sia

³⁵ Ovvero, con Bürger, la presa di coscienza della coattamente limitata funzione sociale dell'arte nell'epoca dell'egemonia borghese, cui l'avanguardia risponde con la proposta di «organizzare una nuova prassi vivente a partire dall'arte» (P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, trad. it. di A. Buzzi e P. Zonca, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 61).

³⁶ E. Sanguineti, *Introduzione* cit., p. XI.

³⁷ Così come Lucini dice nel suo commento alle *Canonate* del futurista Federo Tizzoni, nel 1910, e come è riportato da M. Artioli, *Introduzione* cit., p. 36.

³⁸ F.T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. de Maria, Milano, Mondadori, 1983, p. 478.

³⁹ *Ibidem*.

totalmente riducibile alla separazione su base patrimoniale, come, citando Sanguineti, «si può essere sfruttatori ed essere poveri e si può essere sfruttati ed essere ricchi; l'importante è capire come si sta nella società»,⁴⁰ e non riesce quindi a inquadrare sé stesso negli schieramenti in lotta, comprendere come egli stesso, da borghese, debba, per rientrare in quegli «ideologi borghesi che sono giunti a comprendere teoricamente il movimento storico nel suo insieme»,⁴¹ abbandonare la posizione antisociale di voce solitaria e moraleggiante, perennemente oppositiva e mai attivamente operante, per quanto di denuncia, inserendosi nel concreto opporsi storico delle fazioni in lotta. Tuttavia, mai Lucini cederà, neppure con vergogna o ironia, all'affermazione del «c'è in me la stoffa del borghese onesto»,⁴² abbracciando malinconicamente la sua componente di provenienza e abdicando alle pulsioni ribelli. Non cederà mai, cioè, a quello che Curi chiama «il rifiuto del sogno», proprio perché, nella sua visione del mondo, è alla ricomposizione dello stesso che il poeta protende con la sua opera. Quest'ultimo si impegnerà piuttosto, con rinnovato spirito risorgimentale, a ristabilire nella personale pratica letteraria la comune realtà extraletteraria andata perdendosi, attraverso «le parole d'ordine mazziniane del progresso e dell'educazione». ⁴³ Frenato dall'aristocratico riserbo verso la mercificazione dell'arte, convinto sempre più che «condizione essenziale per il sorgere dell'arte è l'invenzione delle forme autonome dalle esigenze del pubblico»,⁴⁴ illudendosi di poter combattere senza mai, come diceva Sanguineti, «sporcarsi le mani»,⁴⁵ Lucini si ritrasse, sdegnoso, dal dilagare futurista dell'arte nella cosa pubblica.

⁴⁰ E. Sanguineti, *Come si diventa materialisti storici?*, in Id., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 32.

⁴¹ K. Marx, F. Engels, *Manifesto del partito comunista* cit., p. 54.

⁴² G. GOZZANO, *In casa del sopravvissuto II*, in Id., *I colloqui*, Torino, Einaudi, 1980, p. 79. Dove, va comunque ricordato, non bisogna «credere che Gozzano sia un poeta sentimentale o di buoni sentimenti, quando si presenta come buono e patetico, mentre sta citando e recitando» (E. Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, a cura di E. Rizzo, Lecce, Manni, 2001, p. 18), ma evidenziare piuttosto come Lucini rifiuti anche questa mediazione dell'ironia e presenti un testo che non filtra in alcun modo la sua veemenza polemica, ma anzi la porti a esaltazione nel suo affermarsi come tale.

⁴³ P. Giovannetti, *Lucini*, Palermo, Palumbo, 2000, p. 23, dove però «progresso» è usato in senso non positivista, come coincidenza di avanzamento tecnico e accrescimento spirituale, ma racchiude l'idea della collettività umana che procede di comun passo verso una meta condivisa e diversa, distante dalla strettezza delle contingenze.

⁴⁴ U. Piscopo, *Questioni e aspetti del Futurismo (con un'appendice di testi del Futurismo a Napoli)*, Napoli, Libreria editrice Ferraro, 1976, pp. 15-16.

⁴⁵ Ci provò nel 1897, acquistando con dei soci la casa editrice Galli. Volendo creare una realtà non competitiva (come fu «Poesia»), ma estranea alle aree ufficiali del mercato librario (decisione che comportò numerosi errori, come quello di cassare le *Notizie dal mondo* pirandelliane), il sodalizio del milanese con gli altri imprenditori durò meno di un anno e si sciolse nel gennaio 1898, quando tornò alla saltuaria collaborazione con numerosissime riviste, senza mai

Punto di rottura insanabile con Marinetti e appiglio per Sanguineti fu poi la questione della guerra, argomento centrale nell'opinione pubblica di quegli anni⁴⁶ e, se possibile, ancor di più nella poetica futurista, nata militarista. Estraneo a quella «concezione erotico-estetica della guerra, che si tramuta da ultimo in concezione estetico-religiosa»,⁴⁷ Lucini, fedele al suo antimilitarismo anarchico, mai scese a compromessi con le ambigue formule del «né aderire né sabotare»,⁴⁸ scontrandosi duramente col leader del movimento su questo argomento. Estraniandosi in questo modo al modello dell'arte-azione per come sarà messo a sistema nelle pagine di *Guerra sola igiene del mondo!*. Mentre assisteva al successo dei futuristi, Lucini si trovò a dover riconsiderare l'intero suo profilo poetico, inteso come profilo d'uno scrittore che voglia a ragione paventare «la superbia di aver preveduto»,⁴⁹ ovvero di esser sempre stato, appunto, d'avanguardia. Se infatti «nella *Conquete*, per la prima volta, Marinetti riesce a fondere coerentemente i temi della velocità e della guerra, del dinamismo e della violenza»,⁵⁰ ovvero a dar loro struttura estetica, saldando un'ideologia al suo rinnovato linguaggio, e il futurismo viene ora riconosciuto in Italia e buona parte d'Europa come l'avanguardia per antonomasia, ecco che la posizione pacifista e antimilitarista di Lucini fa ricadere automaticamente la sua poesia nella retroguardia della tradizione letteraria. Marinetti arriverà sfrontatamente ad affermare che «abbiamo comuni con lui [...] l'odio per ogni forma politica pacifista e l'esecrazione dell'Austria»,⁵¹ con uno scaltro riferimento a quella

trovare una collocazione che gli permettesse un agire coerente e strutturato (vd. P.L. Ferro, *La penna d'oca e lo stocco d'acciaio: Gian Pietro Lucini, Arcangelo Ghisleri e i periodici repubblicani nella crisi di fine secolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, cap. I).

⁴⁶ «O preparate la rivoluzione sul serio o state fermi e zitti. Non c'è via di mezzo. La rivoluzione potrà essere discussa, maledetta e rinnegata ma sarebbe un fatto importante e forse utile» tuonava Papini (G. Papini, *I fatti di giugno*, in «Lacerba», II, 12, 1914), in una discussione, quella sulla guerra, che animò pulsioni dai toni rivoltosi anche fra gli esponenti più reazionari (Prezzolini avrebbe detto “idealisti”) della cultura italiana, laddove «l'apologetica indiretta dell'imperialismo assume demagogicamente la parte della pseudorivoluzione» (G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, trad. it. di E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1959, p. 320), in un movimento culturale attivissimo nel discutere l'avvento dell'esperienza bellica, che può fungere da corrispettivo reazionario della rivoluzione proletaria. Per una trattazione esaustiva dell'argomento, vd. M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Macerata, Quodlibet, 2018, cap. 2.11, «L'idealismo militante e la “guerra vociana”», pp. 184-198, ove l'ideologia bellicista viene bene inquadrata nel suo rappresentare, in questi intellettuali, la «prova dell'avvenuta trasformazione del Paese, per merito della cultura, e la collaborazione a tale trasformazione» (p. 191).

⁴⁷ L. De Maria, *Introduzione*, in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione Futurista* cit., p. XCIX.

⁴⁸ Fu la formula che uscì, a mo' di compendio, dal convegno anarchico di Pisa del 1915 (vd. G. Cerrito, *L'antimilitarismo anarchico in Italia*, Pistoia, Edizioni RL, 1968, p. 41).

⁴⁹ G.P. Lucini, *Risposta all'inchiesta sul verso libero*.

⁵⁰ M. Artioli, *Introduzione* cit., p. 25.

⁵¹ F.T. Marinetti, *Prefazione futurista (TIF)*, in G.P. Lucini, *Revolverate* cit., p. 33.

vena antiaustriaca luciniana che il poeta aveva eletto a cardine del suo profilo di erede del Risorgimento.⁵² Nel farlo, ne presenta come logicamente conseguente la generica deriva guerrafondaia cosicché, per Lucini, subentra l'obbligo, morale prima ancora che poetico, di rendere concretezza espressiva la propria autentica condizione ideologica e di farlo mantenendosi saldamente nella traiettoria tracciata dal *Verso Libero*, ovvero con una poesia che possa pensarsi nuova, per forma e contenuto.

Sanguineti, recuperando Lucini, non si trova semplicemente a ribadire l'opposizione, possibile e applicata, mossa dall'avanguardia all'imperialismo bellicista, ma trova un antecedente storico al profilo sociale del Gruppo 63. Quella «sperimentazione culturale e ideologica, che si trovò immediatamente stretta [...] tra militarismo e nazionalismo»,⁵³ può così ora riemergere attraverso quella “critica totale”, che Lucini stesso rivendicò d'aver usato per la sua analisi del Carducci, delineando un profilo di intellettuale che, col milanese, fu «rivoltoso, che non è ancora detto che sia rivoluzionario davvero»,⁵⁴ come invece pare giunto il momento debba diventare, grazie all'intervento del *chierico organico*. Lucini, che muore lasciando sul tavolo proprio le bozze del suo *Antimilitarismo*, diviene però, in un'epoca come gli anni Sessanta che non ne può strutturalmente accogliere le radici naturaliste e primitiviste, il volto di una rivoluzione culturale che non passi dalla violenza. Diviene, cioè, il modello per quella “generazione di Nettuno” echiana, che allo schiaffo e al pugno cari a Marinetti sostituisce l'alacre operosità intellettuale e accademica e in essa, non nell'azione di piazza, trova la possibilità di trasposizione ideologica del contrasto politico al sistema,⁵⁵ collocando l'exasperazione delle incongruenze del sistema neocapitalistico borghese nell'area della cultura che esso cerca di sterilizzare. È la presa di distanza dal profilo di anti-intellettuale marinettiano, la rivendicazione del valore della cultura⁵⁶ e dello studio di cui viene privato il profilo borghese nella costruzione di un canone

⁵² Vd. G.P. Lucini; *Verso Libero* cit., p. 358. È il profilo che connota, non a caso, la gran parte degli interventisti di sinistra alla vigilia della Prima guerra mondiale. Oltre a Jahier, vale la pena ricordare il sardo Emilio Lussu che vide nel deflagrare bellico «l'elemento catalizzatore capace di rendere i combattenti sardi consapevoli della propria identità», a compimento del processo di unificazione, cui procede parallela la strada dell'identitarismo isolano, rimasto incompiuto dopo l'unificazione (F. Manai, *Guerra in trincea e guerra in televisione nei romanzi di Emilio Lussu e Silvia Ballestra*, in «Cahiers d'études italiennes», 3, 15 giugno 2005, p. 35).

⁵³ E. Sanguineti, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove revolverate* cit., p. XVI.

⁵⁴ Id., *Introduzione*, in *Poesia italiana del Novecento I*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969, p. XXXVII.

⁵⁵ Cui pure «trovi puntuale corrispondenza e soccorso in una lotta organica» (Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 71) che non è però il tumulto chiassoso delle serate futuriste, ma la vera e propria rivoluzione proletaria.

⁵⁶ Vd. *Ivi*, pp. 73-78.

nuovo, di una nuova egemonia culturale che dimostra, sin dal nascere, le proprie radici storiche. In tal maniera, quel poeta «ridotto a una sorta di religione solitaria per eruditi ambrosiani e di delicato hobby per bibliofili esigenti»,⁵⁷ con tutti i suoi limiti e le sue contraddizioni che pure lo rendono un profilo vivace e curioso, diviene un esempio e un riferimento per chi, come lui, vuole essere interprete e rivoluzionario del proprio tempo senza subirlo, senza cioè cedere a quella che Marinetti esaltava come «la volontà aggressiva e obliosa dell'uomo»,⁵⁸ consapevole di come a ciò corrisponda, oltre che una riconfermata posizione ideologica, un guadagno storico acquisito, poiché il recupero di Lucini contribuisce a quella «necessità, nell'arte come nell'esistenza quotidiana, di farsi contemporanei alla realtà industriale, oltre le eterne arcadie istituzionali. E tanto più grave è che un simile appello sia stato bruciato, in casa nostra, e fascisticamente vanificato». ⁵⁹ Lucini, né avanguardista né futurista, paradossalmente, può riscattare la possibilità del primo profilo, che il secondo aveva annientato nel vortice della guerra, da che essa diventa, con Marinetti, la verità fenomenologica della realtà industriale, l'unica manifestazione ontologica veramente contemporanea.

Lucini è quindi forse l'unico che non sperimenti uno di quegli «errori ideologici mostruosi, ritorni all'ordine più patiti che altrove»⁶⁰ laddove, proprio grazie alla sua inscalfibilità giacobina, la sua “invendibilità” rivendicata, inizia e conclude la sua opera nel medesimo terreno di contestazione radicale al sistema, la cui coerenza alla forma eversiva è, per il critico militante, più importante della sua struttura ideologica genuina, che resta di stampo tonniesiano⁶¹ e utopizzante. Tutti gli altri, i Marinetti, i Soffici, lo stesso Palazzeschi, tutti loro a una determinata altezza cronologica rientrano nei ranghi, stilistici e morali, dell'egemonia borghese. Solo Lucini, nel suo isolamento fattosi alterigia, ne resta indenne, ed è da questo che Sanguineti decide di partire, da un'anarchia intesa come contestazione e avversione dichiarata e mai ritrattata nei confronti dei modelli organizzati del potere, che, dal suo scandaloso oblio, è destinata a riemergere molto più di tutte le “retromarce” antinovocentesche evidenziate nell'autore. Quello che Sanguineti fa assurgere così a riferimento nella sua teo-

⁵⁷ Id., *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverte e Nuove revolverate* cit., p. XXXVIII.

⁵⁸ F.T. Marinetti, *Nascita di un'estetica futurista*, in Id., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 318.

⁵⁹ E. Sanguineti, *Introduzione*, in G.P. Lucini, *Revolverte e Nuove revolverate* cit., p. LI.

⁶⁰ Id., *Atlante del Novecento italiano* cit., p. 32.

⁶¹ Ovvero di natura organicista, che miri, nella ricostituzione dell'insieme ecumenico, alla valorizzazione dell'armonia fra le parti. Esse difatti «sono eguali, in quanto partecipano del tutto; sono diverse e molteplici, in quanto ognuna esprime sé stessa e ha la sua attività peculiare» e collaborano al mantenimento generale del sistema (F. Tönnies, *Comunità e società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. 217).

rizzazione dell'anarchia, della sua radicalità avanguardista,⁶² è il momento catartico dell'idiosincrasia che si rivela e apre alla sua soluzione storica, soluzione di quel «problema [che] consisteva nel passare dalla rivolta alla rivoluzione»,⁶³ scopo che si cercherà di conseguire attraverso la pratica marxista. La poetica luciniana, intesa come prodotto anomalo per il mercato, cui si apre in maniera dichiaratamente polemica, trova ora una nuova quadra. «Prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca? Vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in essi?*». ⁶⁴ Il poetare anarchico "ingenuo" di Lucini sovrappone, nel suo farsi, il momento polemico al momento eversivo. Vale a dire che, scagliandosi senza mediazioni di sorta contro l'impianto egemone e contro il mercimonio artistico, il poeta ritiene di contrastare attivamente e compiutamente quello stesso sistema. Subito dopo, però, con una certa vena di autocommiserazione, ritiene di essersi posto, con questa sua *recusatio* poetica, automaticamente al di fuori di esso («sospeso»⁶⁵ fra avanguardia e scapigliatura), dichiarandosene orgogliosamente estraneo. La scissione critica dei due momenti, la pretesa di una esatta collocazione di Lucini all'interno dei rapporti di produzione, all'interno dell'industria culturale di inizio secolo, è opera di Sanguineti. Ma non è tutto: la stessa "mercificazione" di Lucini, della sua figura oramai eletta a emblema, rientra in una strategia ben chiara con cui Sanguineti, adesso, costruisce per lui una "vendibilità", tutta artificiale e ideologica, che il poeta non aveva mai avuto.

Nel 1969 esce il primo volume della sanguinetiana antologia del Novecento: in essa Lucini occupa, superato per meno di dieci pagine dal solo d'Annunzio, il più alto numero di pagine dedicate a un singolo autore, facendo impallidire Ungaretti e Montale, Pascoli e Gozzano. È, inoltre (cosa non da poco), l'unico nome cui sia dedicato un intero capitolo, il secondo, che va quindi a coincidere con la sua figura: Pascoli e d'Annun-

⁶² «In tutta la grande poesia e in tutta la grande arte di questo secolo che ci è appena morto ieri, tra le nostre braccia, la pulsione anarchica, eversiva e ribellistica, libertaria e rivoluzionaria, è la pulsione decisiva, la matrice stessa di ogni possibile valore, nell'ideologia come nel linguaggio» (Id., *Postille per un vecchio codice*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*. Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki, 2002, pp. 142-143).

⁶³ Id., *Atlante del Novecento italiano* cit., p. 33. Nella capacità di sfociare in rivoluzione organizzata risiede il veto marxista sull'anarchia politicamente intesa, che diviene in Sanguineti «un modo molto allegorico di richiamarmi a certe cose; tanto è vero che come dicevo poco fa penso al comunismo come alla realizzazione del messaggio anarchico», e tale realizzazione passa proprio dalla riattualizzazione degli sconfitti (E. Sanguineti, *Un incontro con l'autore*, intervista a cura di F. Galluzzi e M. Chini, in «Pioggia Obliqua», 10, dicembre 1996-gennaio 1997, <https://www.pioggiaobliqua.it/un-intervista-a-edoardo-sanguineti-un-testo-di-valerio-magrelli/> (ultimo accesso: 21/5/2024).

⁶⁴ W. Benjamin, *Avanguardia e Rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di A. Marietti, Torino, Einaudi, 1973, p. 201.

⁶⁵ G. Luti; *Prefazione*, in G.P. Lucini, *Prose e canzoni amare*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. XIV.

zio convivono nel primo, vociani, futuristi e i movimenti a seguire hanno i loro capitoli dedicati, con tre o quattro nomi ciascuno, il trittico Saba-Montale-Ungaretti sta compresso sotto l’etichetta di “lirica nuova”. Solo Lucini ha la forza e il profilo storico, secondo Sanguineti, per poter reggersi in piedi da solo, in quanto «primo dei moderni, [...] il grande alfiere e il praticante principe, da noi, del verso libero [...] lo sperimentatore a livello europeo». ⁶⁶ È una scelta consapevolmente parziale, che va a investire un autore la cui riscoperta, a fine anni Sessanta, non è che agli inizi, e che genera non poche polemiche. Mengaldo stesso, curatore dell’antologia novecentesca che, per eccellenza, si oppone a quella sanguinetiana, liquida Lucini come un «notevole e simpatico poeta», ⁶⁷ ma depreca seccamente «le proporzioni che assume», individuando così, implicitamente, il ruolo ideologico di quelle stesse proporzioni, che vogliono a tutti i costi essere notate nella loro esorbitanza. Anche a posteriori, bisognerà convenire, pare spropositato, in relazione ai nomi qui elencati, l’accordo estensivo dato a Lucini in termini di pagine. ⁶⁸ Ma proprio perché esasperatamente provocatoria, la scelta di Sanguineti si rivela come ideologicamente orientata: è qui che emerge la reale dimensione della “salvazione” operata sul poeta milanese, cui non va solo restituito il suo spazio nella storia letteraria d’Italia, come pure afferma il curatore dell’antologia, rivendicandone gli obliati meriti, ⁶⁹ ma ne va anche conquistato uno ulteriore, a scapito dei vecchi nemici. Si tratta, così, di una ricercata infrazione del canone italiano, messa in atto nella sua sede rappresentativa (il florilegio della lirica di una grande casa editrice) ⁷⁰ e mirante a porne in discussione l’ente regolatore, quella che i futuristi metonimizzavano come “accademia” e che adesso è, apertamen-

⁶⁶ E. Sanguineti, *Introduzione*, in Id., *Poesia italiana del Novecento* cit., p. XXXIX.

⁶⁷ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento* cit., pp. 110-111.

⁶⁸ Ma si pensi che, nel progetto iniziale, era proprio con il poeta di Breglia che si sarebbe dovuta aprire l’antologia, che mantiene in incipit i due numi di Pascoli e D’Annunzio «per ragioni di piano editoriale», fermo restando che, per Sanguineti, «il grande Novecento si apre con i Lucini, i Gozzano, i Palazzeschi, i Govoni» (E. Sanguineti, lettera a F. Curi, 9 febbraio 2010, in Id., *Lettere a un compagno*, a cura di F. Curi, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 128).

⁶⁹ Pur citandone i limiti, a esplicitare ulteriormente la propria consapevolezza, accennando a: «mascheratura settecentesca e giacobina, [...] tentativi di nuova Carmagnola, [...] mascheratura alessandrina». Pur tuttavia, appunto, «è un personaggio che è meglio ritrovarcelo in fretta, prima che qualcuno ce lo confezioni e ce lo neutralizzi» (E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. XL).

⁷⁰ Che fa quindi ricadere l’operazione all’interno del «rapporto tra la pretesa di un interesse economico [...] e il massiccio processo di smantellamento di tutta la cultura del Novecento cui stiamo assistendo» (E. Sanguineti, *Nuove traduzioni da Lucrezio*, in «Il Verri», 35, 2007, numero monografico *bibliodiversità*, p. 90). Ovviamente, all’altezza cronologica di tale articolo, il processo è a fase indiscutibilmente più avanzata che nel 1969, ma proprio per questo val la pena riflettere sull’ambivalenza di questa “distruzione” che, dopo essere stata il mezzo con cui l’avanguardia ha combattuto l’egida culturale imposta arbitrariamente alla società dalla classe egemone, è ora il mezzo con cui la stessa classe egemone spazza via, attraverso la privazione e

te, l'impianto ideologico che sorregge e giustifica la ricerca egemonica dello stato borghese. L'abnorme capitolo luciniano, in tal senso, ha funzione grottesca e crudele (per dirla con Brecht e Artaud): nella sua inaccettabilità si sviluppa e nella stessa trova giustificazione, opponendo alla grande stuttura del tempo presente, il mercimonio dell'arte e della vita, lo squilibrio costitutivo del sistema-arte stesso. «Il senso corretto di un testo è nell'azione sociale che esso determina, a livelli ora estremamente ristretti ed elitari ora estremamente allargati e di massa. [...] i messaggi latenti della comunicazione letteraria [...] sono enormi»,⁷¹ e per un testo critico-antologico l'affermazione ha una valenza ancor più dirimente dal momento che, quel testo, è composto di diversi altri testi, opera di molteplici autori, i cui rapporti interni, in termini quantitativi, si riversano in gerarchie ideologiche e qualitative ad essi sottese. Si tratta di un'azione polemica e ideologicamente aggressiva, seppur svolta all'interno di un recinto ristretto, quello dei lettori (pur non obbligatoriamente specialistici) della tradizione alta della recente lirica italiana. Ma proprio perché è contenuto il campo d'azione, l'operazione che sforza e sfrutta l'opera di Lucini va a colpire al centro nevralgico dell'organismo istituzionale della cultura italiana, il suo centro ricettivo più apertamente sensibile.⁷² Sei anni dopo il congresso di Palermo, puntualizzato il nuovo corso della ricerca formale seguito dalla letteratura, Sanguineti espone al cambiamento e alla sovversione il sacrario borghese della tradizione, sfigurandone l'estetica e dominandolo sotto l'insegna grottesca e minacciosa di Lucini, sotto quelle *Revolverate* che ora rimbombano minacciose. Non è una persuasione occulta, à la Packard, ma la rivendicazione di una forza ora capillare nell'editoria italiana, dei suoi propositi di un cambiamento già promesso (sempre più esplicitamente e precisamente politico, con un Sanguineti che nell'anno precedente si era candidato come indipendente per il PCI, «con la volontà di dare un segno d'impegno»⁷³). È il superamento, in sede critica, della riflessività moraviana,⁷⁴ che si tramuta, con il "personaggio" storico e letterario di Lucini, in un procedimento speculare, per cui alla rassegnazione fa spazio una aperta e dichiarata combattività storica che redime dalla cancellazione borghese il padre putativo della nuova poesia e il suo ora esorbitante ritratto.

la cancellazione dei canali espressivi, i residui di quel dissidio che non è riuscita in prima sede a riassorbire.

⁷¹ E. Sanguineti, *Il critico come storico. Incontro con Edoardo Sanguineti*, intervista a cura di F. Gambaro, in «Linea d'ombra», 35, febbraio 1989, p. 55.

⁷² Cfr. F. Venier, *Il potere del discorso. Retorica e pragmatica linguistica*, Roma, Carocci, 2008, in particolare pp. 94-96.

⁷³ M. Manfredini, *Propaganda Sanguineti*, in *Per Edoardo Sanguineti: Lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di M. Berisso ed E. Risso, Firenze, Cesati, 2012, p. 152.

⁷⁴ E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962, p. 130.

scrittura/lettura/ascolto

Elementi di scatologia pasoliniana in *Petrolio/Vas*

FRANCESCO GALLINA

Università degli Studi di Parma
francesco.gallina@unipr.it

Abstract. In Pier Paolo Pasolini's *Petrolio/Vas*, Urine and Feces are the two “powers” represented by the two astronauts protagonists of the *Storia di un volo cosmico* in Note 102a, which stages the close interdependence between urethral and anal eroticisms on which Note 102 (*Storia di due padri e di due figli*) is more explicitly based. In a view of cosmic sexualization, Pasolini's “world work” endows itself with genital properties, ascribing psychoanalytic and political values to urine and feces which this essay sets out to examine starting from the motifs of *puer mingens* and *homo cacans*, analyzing in particular the influences exerted on Pasolini by the Freudian theories, the Sándor Ferenczi's bioanalytic researches and the *Studies in Analytic* in Norman O. Brown's *Life Against Death*.

Keywords: Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Sándor Ferenczi, *Thalassa*, Sigmund Freud, Norman O. Brown, Martin Lutero, Jonathan Swift, scatologia.

Riassunto. In *Petrolio/Vas* di Pier Paolo Pasolini, Urina e Feci sono i “poteri” rappresentati dai due astronauti protagonisti dell'Appunto 102a (*Storia di un volo cosmico*), che mette in scena la stretta interdipendenza fra gli erotismi uretrale e anale su cui si fonda più esplicitamente l'Appunto 102 (*Storia di due padri e di due figli*). In un'ottica di sessualizzazione cosmica, l'“opera mondo” pasoliniana si dota di caratteri genitali, attribuendo a urina e feci valenze psicanalitiche e politiche che il presente saggio si propone di esaminare a partire dai motivi del *puer mingens* e dell'*homo cacans*, analizzando in particolare le influenze esercitate su Pasolini dalle teorie freudiane, dalle ricerche bioanalitiche di Sándor Ferenczi e dagli *Studi sull'analtà* contenuti in *La vita contro la morte* di Norman O. Brown.

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Sándor Ferenczi, *Thalassa*, Sigmund Freud, Norman O. Brown, Martin Lutero, Jonathan Swift, scatologia.

[...] il mare ha tanto ruggito,
 nero come feci, orrendo come orina
 su me [...]
 (P.P. Pasolini, *Una nuova poesia a Nenni*)

I. Per una dialettica degli sfinteri: il “corpo-testo” anfimitico

Nell'Appunto 102a di *Petrolio* Urina e Feci sono i “poteri” incarnati dagli astronauti Misha Pila e Klaus Patera, spie doppiogiochiste inviate alla conquista di Takaità, *alter ego* del pianeta Terra ancora incontaminato dall'impronta umana. Fra i titoli provvisori dell'incompiuto progetto cinematografico *Porno-Teo-Kolossal*, ‘tā kai tā’ è espressione paolina citata nella *Storia lausiaca* di Palladio di Galazia¹ il cui significato è ‘questo e quello’, una doppia natura congenita all’«anfibologica nave spaziale»² protagonista dell'Appunto in esame: la *Storia di un volo cosmico* non è solo una parabola politica sulla colonizzazione dello spazio ingaggiata da cordate di superpotenze multinazionali, ma è anche una metafora delle dinamiche genitali che oltrepassano la sessualità per addentrarsi nel magmatico territorio dell'inconscio, in equilibrio fra erotismi (e sogni) di tipo uretrale e anale.

Oltre a rappresentare i due poli erotici entro i quali si muovono le pulsioni che attraversano *Petrolio*, urina e feci, insieme a sangue e vomito, sono, in linea con la filosofia sadiana, umori necessari a coronare l'atto sessuale. Se *Vas*³ è un organismo che vive di vita propria secondo «leggi autopromuoventesi e autosufficienti» (*Pe*, p. 645) finalizzate all'istituzione di una forma, allora urina e feci sono i materiali di scarto prodotti da questo corpo segnifico percorso da spinte ritentive ed evacuative, dotato di un sistema anfimitico in cui «Il retto insegna la conservazione alla vescica e la vescica insegna a sua volta al retto la generosità» (*Pe*, p. 508).⁴ “Grafia corporale”,⁵ il non

¹ Palladio, *La storia lausiaca*, trad. it. di M. Barchiesi, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Vala-Mondadori, 1974 (*Vite dei santi*, vol. 2), p. 15 (Prol. 14, 135).

² P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 521, d'ora in avanti *Pe* (alleggeriamo i brani citati di alcuni particolari segni tipografici utilizzati in quella sede, limitandoci a segnalare se i passi citati sono eventualmente cassati da Pasolini).

³ Come noto, *Vas* è il titolo alternativo e complementare di *Petrolio*. Sul punto cfr. F. Gallina, *Un «Vas» a Eleusi fra Orazio, san Paolo, Dante e Ferenczi: nuove proposte esegetiche per il titolo alternativo di «Petrolio» di Pasolini*, in «Paideia», in corso di pubblicazione.

⁴ Sulla natura “anfimitica” di *Petrolio* cfr. E. Trevi, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, pp. 91-93, e M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 149-150, oltre a F. Gallina, *L'“happening” di un coito ininterrotto: «Petrolio»/«Vas» di Pasolini*, in «Finzioni», III, 5, 2023, pp. 32-48.

⁵ B. Roberti definisce *La divina mimesis* e *Petrolio* «grafie corporali, tracce che si spingono nell'oscurità, nell'inferno, nella notte del tempo, per trarne intermittenze mutanti di luce, lacerti smontati e rimontati che non a caso prevedevano, alla stessa stregua del testo scritto,

finito è l'«estensione diretta»⁶ di Pasolini, un suo prolungamento o protesi che assimila caratteri genitali coerenti con la prospettiva bioanalitica di Sándor Ferenczi. Autore di *Thalassa* (1924),⁷ lo psicanalista ungherese allievo di Freud spiega il coito secondo due diverse angolazioni strettamente interdipendenti: una, filogenetica, per cui la sessualità della specie umana conserverebbe la traccia mnestica del prosciugamento degli oceani, esprimendo il desiderio di un ritorno allucinatorio nel corpo della madre, simbolo della *thalassa* primordiale in cui mare e liquido amniotico si sovrappongono simbolicamente; l'altra, ontogenetica, che interpreta il coito mediante il processo di *anfimixi* o fusione degli erotismi anale e uretrale in un'unità superiore, poiché «il pene, strumento dell'ultima fase del coito (l'eiaculazione), è per sua stessa origine, atto a unire delle tendenze anali e uretrali. In effetti il pene [...] proviene dall'intestino e, nei mammiferi inferiori, dalla cloaca uro-genitale».⁸

Come il coito in *Thalassa*, così *Petrolio* si incardina su quella che potremmo definire una “dialettica degli sfinteri”: dagli immaginari orifici dell'“opera mondo”⁹ fuoriescono le escrezioni (fortemente erotizzate)

inserti, iscrizioni fotografiche, o comunque materiali eterogenei, tutto un immaginario eteroclitico, che voleva, per sua stessa ammissione, essere un mistero in atto, una sorta di rituale che implicava tutto intero il suo corpus psicofisico, visuale, scritturale» (*Pasolini: “grafie” del corpo*, in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, a cura di E. Menduni, L. Marmo, in collaborazione con G. Ravesi, Roma, Roma TrE-Press, 2018, pp. 443-454: p. 445).

⁶ R. West, *Da «Petrolio» a Celati*, in *A partire da «Petrolio». Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti, M.A. Grignani, Ravenna, Longo, 1995, pp. 39-50: p. 44.

⁷ In più occasioni Pasolini menziona *Thalassa* (1924), la cui traduzione (S. Ferenczi, *Thalassa. Psicoanalisi delle origini della vita sessuale*, seguito da *Maschio e femmina*, trad. it. di S. Maggiulli, Roma, Astrolabio, 1965) trova posto nella sua biblioteca (cfr. *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarocossi, F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2017, p. 268). L'opera – filtrata anche dal celebre *Love's Body* di N.O. Brown (*Corpo d'amore* [1966], trad. it. di S. Giacomoni, Milano, il Saggiatore, 1969, pp. 60, 65, 155-158, 244, 292) – è citata nella recensione a *Lo smeraldo* di Mario Soldati (in «Tempo illustrato», 29 novembre 1974) e in *Una lettera di Pasolini: “opinioni” sull'aborto* (in «Paese Sera», 25 gennaio 1975) confluita poi negli *Scritti corsari* con il titolo *Thalassa*; il saggio ferencziano, inoltre, offre spunti significativi in *Negli abissi del mare come nell'utero materno* (in «Tempo illustrato», 10 gennaio 1975), recensione a *Il prato in fondo al mare* di Stanislaw Nievo. In *Petrolio*, infine, *Thalassa* compare nell'elenco manoscritto delle fonti e negli Appunti 19a, 102 e 102a. Fra coloro che hanno focalizzato l'attenzione sulla “funzione-Ferenczi” in *Petrolio* si annoverano E. Capodaglio, *Congetture sugli Appunti di «Petrolio»*, in «Strumenti critici», n.s., XI, 82, 1996, pp. 331-367: p. 362, e i più recenti A. Maggi, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2009, pp. 234-235 e 251-252; S. De Laude, *Fly Translove Airways. «Petrolio» e «Il risveglio dei Faraoni» di Mario Mieli*, in *Pasolini entre échec et régression*, a cura di P. Desogus, Ch.F.E. Holzhey, D. Luglio, in «LaRivista», 4, 2015, pp. 9-64: pp. 16-18, e Ead., *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 187-212: p. 209.

⁸ S. Ferenczi, *Thalassa* cit., pp. 28-29.

⁹ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.

esondando in modo analogo a quanto avviene nella latrina di un piccolo albergo a Khartum – descritto nell’Appunto 41 – «dove l’urina trabocca dal buco» (*Pe*, p. 201). Buco che, a livello inconscio, può configurarsi come una cloaca: tra le fantasie sessuali infantili individuate da Freud,¹⁰ la teoria cloacale della nascita considera la vagina una cavità indistinta, al punto da credere che il neonato esca dal ventre della madre attraverso l’ano.¹¹ *Vas* è l’utero della Madre-Merda che, tramite la sua “gravidanza intestinale”, dona all’uomo il suo bambino-escremento.¹² «Natural vasello» (*Purg.* XXV, 45),¹³ *Vas* è altresì *vas deferens* e uretra, ampolla rettale e ano.

Se le zone genitali sono esposte a frequenti sollecitazioni dovute anzitutto al passaggio di urina e feci, il presente contributo si concentrerà in particolare sui motivi del *puer mingens* e dell’*homo cacans*, a nostro avviso significativi al fine di comprendere l’organizzazione “genitale” dell’infinito antiromanzo pasoliniano, vero e proprio “corpo-testo” al centro di una straordinaria pratica di resistenza e liberazione dalla perversa azione manipolatrice del Neopotere.

II. *Puer mingens*

La letteratura pasoliniana abbonda di “figure piscianti”¹⁴ provenienti soprattutto dal mondo delle borgate, lutulente e impregnate dell’urina dei *Ragazzi di vita* che riga non solo i pisciatoi, ma anche le strade, le case, i muraglioni; gli stessi corsi d’acqua, già inquinati all’altezza degli anni Cin-

¹⁰ Pasolini «coltiva Freud» fin dai primi anni universitari (si veda la lettera a Franco Farolfi dell’inverno 1940 in P.P. Pasolini, *Le lettere. Con una cronologia della vita e delle opere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 343); sulla ricezione freudiana in Pasolini cfr. S. De Laude, *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi* cit., pp. 187-191, e D. Pessoa, *L’archivio patologico di Pasolini*, in *Il sogno del centauro. I sovvertimenti di Pasolini tra pedagogia e linguaggi*, a cura di L. Spalanca, Milano, FrancoAngeli, 2023, pp. 90-103.

¹¹ Cfr. S. Freud, *Teorie sessuali dei bambini* [1908], in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C.L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. 5, *Il motto di spirito e altri scritti*, pp. 451-465; pp. 459-460: «Se i bambini vengono partoriti attraverso l’ano, l’uomo può partorire non meno della donna. Il maschietto può quindi anche fantasticare di mettere lui stesso al mondo dei bambini, senza che per questo occorra incolparlo di inclinazioni femminili. Egli si limita in tal modo a manifestare il suo erotismo anale ancora desto».

¹² In relazione al secondo Girone di *Salò*, sull’anagramma madre/merda riflette H. Joubert-Laurencin (*Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, pp. 286-287). A cavallo fra anni Sessanta e Settanta, al reciproco “dono fecale” fra madre e figlio dedica le proprie attenzioni E. Fachinelli, *Sul dono in Freud*, in Id., *Esercizi di psicanalisi*, a cura di D. Borso, Milano, Feltrinelli, 2022, pp. 43-51.

¹³ Suggestione dantesca offerta da A. Roncaglia, *Nota filologica*, in P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarocci, A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 1992, pp. 567-581: p. 573.

¹⁴ Una recente e ricca ricognizione del motivo nell’arte figurativa si deve a J.-C. Lebensztejn, *Figure piscianti. 1280-2014*, trad. it. di R. Censi, Milano, UTET, 2019.

quanta, ne assumono il colore e il calore: il Tevere «scorre giallo» e l'Aniene è caldo «come la piscia».¹⁵ Nella stagione romana non è raro che i quadretti di vita popolare riproducano il suono o la lucentezza dell'urina: in *Una vita violenta*, al cinema Boston di Pietralata «I ragazzini strillavano nelle prime file, seduti pure per terra, tra le strisce di piscio, che scorrevano giù sotto le seggiole»; scena simile in *Il sogno di una cosa* in cui le «pisciate [...] religiose»¹⁶ dei protagonisti in fila lungo gli argini del Tagliamento possono lasciare spazio a quella dell'ebbro Nini: «gridò alla compagnia che aveva bisogno di pisciare e che avrebbe pisciato sotto il tavolo, [...] avvicinò la sedia al tavolo e mantenne la sua parola» (RR2, p. 15).¹⁷ Quello dei ragazzini che urinano all'aria aperta, poi, è un motivo frequente che rinvia all'infanzia e all'adolescenza, velandosi di nostalgia come in *La ricerca di una casa*, dove si staglia il ricordo «di giovani / in Friuli, che orinano su un fosso // cantando nei crepuscoli dei poveri...».¹⁸ La minzione non esprime solo un bisogno fisiologico. Essa può segnare la consapevolezza di un fallimento: è il caso dell'omosessuale Pietro, artista d'avanguardia che, in *Teorema*, urina sulla tela azzurra appena dipinta; l'estremo tentativo di riprodurre il volto dell'ospite si traduce tuttavia in un'affermazione di impotenza e *cupio dissolvi*, ad attestare la morte dell'arte e dell'artista.¹⁹ Altrove, manifesta un carattere virilmente possessivo il «padre» contadino che in *Poesia in forma di rosa* «orina, dominando la voglia per la notte, / nel fossatello di un'antica divisione / di campi».²⁰ Il tema della possessività ci riporta a *Petrolio*. Al carattere fallico-narcisistico del protagonista Carlo Valletti, caratterizzato da un forte «senso del possesso» (*Pe*, p. 377) ereditato dai nonni, ricchi industriali cattolici, corrisponde tuttavia non l'affermazione della propria potenza, ma una condizione di «sottosviluppo» psicofisico palesata fin dall'Appunto 2, nel quale si legge a proposito della

totale passività di quella specie di giustiziato – fucilato o fatto morire di fame – che con l'immobilità obbediente del suo corpo, quasi con l'offer-

¹⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. 1, pp. 536 e 676.

¹⁶ E. Albinati, *Presentazione*, in P.P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 2015, pp. VII-XII: p. IX.

¹⁷ P.P. Pasolini, *Il sogno di una cosa*, in Id., *Romanzi e racconti cit.*, vol. 2, p. 15.

¹⁸ Id., *Poesia in forma di rosa*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Torino, Einaudi, 2003, vol. 1, p. 1106.

¹⁹ Cfr. Id., *Il sogno del centauro*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Torino, Einaudi, 1999, p. 1502: «Tale estremismo è tipico delle avanguardie classiche o delle neoavanguardie. Esse coltivano abitualmente la creazione poetica, cifrata, l'astrazione provocatoria. Si vogliono in rottura con qualsiasi psicologia. Non appena la reintroducono, le conferiscono un carattere oltranzistico, blasfematorio, a volte escrementale». Sul punto, anche in relazione alle ossidazioni warholiane, cfr. J.-C. Lebensztein, *Figure piscianti cit.*, pp. 99-102.

²⁰ P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa cit.*, p. 1132.

ta di esso, con la sua disponibilità ciecamente passiva quasi infantile – pareva approvare l'opera dei suoi carnefici – come i poveri corpicini degli Ebrei a Dachau o a Mauthausen. (*Pe*, p. 22)

L'abulia si stampa sulla «faccia gonfia e infantile» (*Pe*, p. 378), segno tangibile di un corpo grottescamente goffo e puerile, come puerili sono i vincoli di cui scrive Osip Mandel'stam citato nell'epigrafe di *Petrolio*.²¹ È il corpo di chi si lascia penetrare da un Neopotere che rimodula e aggiorna i caratteri concentrazionari della sua fenomenologia totalitaria, comprovata dal riferimento spiazzante all'Olocausto.²²

Carlo I viene paragonato a chi ancora si fa «la piscia addosso, quasi da bambino minorato» (*Pe*, p. 378), evidenziando il sintomo nevrotico di un disturbo evolutivo di cui l'incontinenza è chiara manifestazione. Il raffronto con il bambino enuretico mette in luce la condizione psicologicamente regressiva²³ di Carlo di Polis, non dissimile da quella che contraddistingue il «feto adulto»²⁴ incarnato da Carlo di Tetis. Nell'Appunto 3 quest'ultimo cresce infatti restando ancorato a quella che Pasolini aveva definito «nostalgia della perfetta solitudine goduta nel ventre materno»,²⁵ la stessa evocata dall'Appunto 17 dove il protagonista si trova saldato al centro di una ruota sospesa nel vuoto cosmico «pervaso di una malinconica, agghiacciante luce» (*Pe*, p. 102) in cui si susseguono trasfigurazioni del Padre, della Madre e della cosiddetta «Prima Scena», la scena primaria ovvero la rappresentazione primitiva del coito genitoriale osservata o fan-

²¹ I «vincoli puerili» implicherebbero «una resistenza al potere, anche se da vittima» per C. Benedetti, *Quattro porte su «Petrolio»*, in *Petrolio. Un progetto di Mario Martone a partire da «Petrolio» di Pier Paolo Pasolini*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 33-48: p. 43. Il potere si fonda su vincoli radicati nell'uomo fin dalle sue identificazioni primarie secondo l'interpretazione letterale e psicanalitica del verso offerta da B. Moroncini, «I vincoli puerili», in Id., *La morte del poeta. Potere e storia d'Italia in Pasolini*, Napoli, Cronopio, 2019, pp. 33-51.

²² Cfr. P.P. Pasolini, *La divina mimesis*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., vol. 2, p. 1100: «l'Inferno che mi son messo in testa di descrivere è stato semplicemente già descritto da Hitler. È attraverso la sua politica che l'Irrealtà si è veramente mostrata in tutta la sua luce». E ancora: «Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler» (Id., *Il mio «Accattone» in TV dopo il genocidio* [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 676).

²³ Lenuresi «indica uno stadio di stagnazione o un ritorno allo stadio sadico-uretrale, alla fase cioè che precede lo stadio fallico. Essa si accompagna alle preoccupazioni preedipiche, alla regressione affettiva [...]. La persistenza o il ritorno dell'enuresi rappresenta dunque il sintomo più rilevante per coloro che [...] vivono inconsciamente in uno stato di dipendenza sado-masochistica erotizzata» (*Enuresi*, in *Enciclopedia medica italiana*, dir. L. Vella, Firenze, USES, 1976, vol. 5, s.v.; la citazione è a p. 2225).

²⁴ Così scrive di sé P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* cit., p. 1099.

²⁵ Id., *La mia provocatoria indipendenza* [1969], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1171-1174: p. 1174.

tasticata dal bambino.²⁶ Ogni giro di ruota rivela a Carlo (e al lettore) una tessera della grande allegoria onirica; in una delle ultime visioni

egli era un ragazzo sulla riva del mare, su cui dondolava una barca: intorno una popolazione di barbari lo guardava, mentre un uomo (di cui non si vedeva il volto) lo copriva di segni; infine quest'uomo gli diede un bastone su cui c'era un'enorme conchiglia fatta a spirale; e, benché egli piangesse come un bambino che dovesse lasciare la madre, quell'uomo lo spingeva violentemente, con le sue mani di barbaro, verso la barca, pronta a partire verso luoghi lontani. Il Coro avvertiva Carlo di una cosa molto curiosa: «Ecco tu sei nato per la seconda volta». (Pe, p. 105)

Incitato dalla fissazione pregenitale, il sentimento melanconico rassicura dalla paura di castrazione e titilla le fantasie legate all'incesto atto ad assicurare il recupero della perduta unità narcisistica dell'Edipo.²⁷ Il fenomeno psichico del *regressus ad uterum* – centrale sia in *Thalassa* sia in *Petrolio*²⁸ – segna il ritorno alla fase sadico-uretrale precedente allo stadio fallico, nella quale l'eccitazione è garantita dalla ritenzione dell'urina e dal godimento dell'espulsione che ne deriva.²⁹ Come annota Otto Rank, citato da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*, vige a livello inconscio un'equivalenza simbolica non solo fra urina, sperma e liquido amniotico, ma anche fra enuresi, polluzione e gravidanza:

acqua = orina = sperma = liquido amniotico; [...] bagnarsi = enuresi = coito = gravidanza; nuotare = pienezza d'urina = dimora del bambino non ancora nato; pioggia = urinare = simbolo della fecondazione; [...] urinare = sfogo sessuale (polluzione).³⁰

²⁶ Cfr. N.O. Brown, *Corpo d'amore* cit., p. 72: «Il sogno base rappresenta l'essere come embrione nel grembo = pene nel grembo = genitori nel coito; la scena primaria. Il pene che si trova nel grembo della madre è quello del padre. È mediante l'identificazione con il padre che il soggetto compie l'incesto».

²⁷ Cfr. J. Chasseguet-Smirgel, *Creatività e perversione* [1985], trad. it. di M. Magnino, Milano, Raffaello Cortina, 1987, p. 40. Sul tema edipico in *Petrolio*, soprattutto in relazione all'implicita fluidità del genere letterario (e non solo), cfr. E. Patti, *L'ossessione dell'identità e la sua frantumazione*, in *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, a cura di C. Benedetti, M. Gragnolati, D. Luglio, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 93-106: pp. 98-102.

²⁸ Sul punto cfr. F. Gallina, «Tutto è dentro il ventre materno». *Forme della regressione in «Petrolio»/«Vas» di Pasolini*, in «L'ospite ingrato», 13, 2023, pp. 447-465.

²⁹ Cfr. S. Ferenczi, *Thalassa* cit., p. 32: «La vescica non rinuncia a lasciar fluire l'urina liberamente se non può contare su un'altra fonte di piacere, la ritenzione; e l'intestino non rinuncia al piacere della costipazione che a condizione di poter avvalersi di una parte del piacere uretrale di evacuazione».

³⁰ Il passo, tratto dall'articolo di O. Rank (*Die Symbolschichtung im Wecktraum und ihre Wiederkehr im mythischen Denken*, in «Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen», IV, 1, 1912, pp. 51-115: p. 95) è citato più estesamente da S. Freud in una nota

Nell'Appunto 7, Emma, la madre di Carlo, vede riflesso nello specchio il figlio «che con una mano si stringe il grembo, come preso da una frenetica voglia di pisciare, che lo immobilizza» (*Pe*, p. 72): Carlo II, qui, sembra trattenere l'urina per mantenere la sua potenza erettiva, poco prima di avventarsi sulla donna e consumare il rapporto che inaugura il suo ritorno nel Canavese, quel «Poema del Ritorno»³¹ alla casa materna dove il cesso assurge a «sacrario», sudicio “tempio” pervaso da olezzi di urina e mestruazioni tanto pungenti quanto eccitanti: l'erezione di Carlo, infatti, «fu così forte, che egli dovette piegarsi su se stesso, come per una fitta dolorosa» (*Pe*, p. 76). L'impulso di reinfetazione³² comprova un infantilismo psichico perfettamente espresso non solo dall'orgasmo raggiunto al cospetto della nonna («prese una mano di lei, e gliela fece stringere stretta intorno al membro fieramente eretto come quello di un infante», *Pe*, p. 97) ma anche dalla smania (vana) di violentare una ragazzina adocchiata per strada:

Carlo si portò la mano sul grembo, vistosamente, [...] sperando che il suo sguardo la facesse rigirare; era una speranza lancinante, questione di vita o di morte. [...] Carlo, gemendo e bestemmiando come un ragazzo, si riabbottonò, senza pisciare, perché sperava di aver bisogno del piscio entro poco tempo. (*Pe*, p. 83)

Ancora una volta l'attenzione è tutta focalizzata sulle scariche pulsionali implicate dalla ritenzione del piscio e dall'eccitabilità del pene, da cui scaturiscono urina e liquido seminale che, in tale contesto, assumono non solo una valenza regressiva (lo sperma, scrive Ferenczi, «ha il privilegio, nel suo ruolo di rappresentante dell'Io e dell'*alter ego* narcissico, l'organo genitale, di riuscire *realmente* a raggiungere la situazione intra-uterina»),³³ ma anche una funzione e un valore sacrali, bagnando e unguendo come olio santo i volti dei giovani stesi sul pratone della Casilina nel celebre Appunto 55.³⁴ Qui Pasolini descrive con dovizia di particolari le modalità con cui Carlo di Tetis, ora “munito” di vagina, fomenta la propria libido

aggiunta solo nel 1919 a *L'interpretazione dei sogni* [1899], in Id., *Opere cit.*, vol. 3, *L'interpretazione dei sogni*, p. 370, n. 6.

³¹ Di cui mette in luce il carattere regressivo V. Nigdelian-Fabre, «*Pétrole* de Pasolini. Le poème du retour, Lyon, ENS Éditions, 2011.

³² Di reinfetazione, o ritorno all'origine, parla riguardo a *Petrolio* S. Agosti, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Lecce, Manni, 2004, p. 85 (ma si vedano anche le pp. 69-70). Per uno studio psicanalitico sulla pulsione di reinfetazione cfr. E. Fachinelli, «Soggiorno intrauterino, nascita, scena primaria», in Id., *Claustrofilia. Saggio sull'orologio telepatico in psicanalisi*, Milano, Adelphi, 1983, pp. 65-77.

³³ S. Ferenczi, *Thalassa cit.*, p. 37.

³⁴ Cfr. «Carlo [...] guardò, a pochi centimetri dal suo naso, il cazzo di Sandro: [...] il lucido del seme e della saliva, che davano al pimento della sua pelle una specie di lividore bestiale e un po' osceno: e tuttavia, quell'unto aveva qualcosa di sacro» (*Pe*, p. 252).

“cosmica” al cospetto della squadriglia di satiri dai quali si lascia penetrare passivamente, fra una «*minzione rituale*»³⁵ e l'altra, al punto che la ripetuta esibizione del membro virile assume i caratteri di un'epifanica, luminosa *ostensio Sacramenti*:

Nel tempo stesso, quel gesto che un ragazzo fa quando è solo – per pisciare contro un cespuglio, o un muro, o comunque contro un riparo, come consigliavano le regole xxx xxx xxx xxx – era fatto con una premura piena di naturalezza. Per migliaia di volte, quel gesto resta nascosto, sottratto a ogni curiosità profana, escluso dallo sguardo di estranei, uomini o donne: e ora in una situazione così diversa restava perfettamente uguale. Carlo vide lampeggiare un lembo della canottiera, contro la pelle del ventre tenebrosamente scura, ed ecco il cazzo finalmente fuori, stretto ancora tra le dita (*Pe*, p. 274).

Il glande è una mammella in miniatura. Il pene-feticcio³⁶ diventa un surrogato del seno materno, primo oggetto di desiderio sessuale, così che si instaura una connessione fra coito e allattamento. In merito, Alexander Lowen insegna che

Fra il capezzolo e la bocca intercorre un rapporto funzionale che assomiglia sotto molti aspetti a quello fra pene e vagina. Come il pene, il capezzolo è un organo erettile. Come la vagina, la bocca è una cavità ricoperta di tessuto mucoso. Tutti e quattro gli organi sono abbondantemente irrorati di sangue. In entrambe le situazioni, una secrezione viene espulsa in una cavità ricettiva, e il contatto e l'attrito di due superfici producono un piacere e una soddisfazione di carattere erotico.³⁷

Oggetti totemici, i falli assumono nell'Appunto 55 connotati bestiali e conservano tracce barbariche fra le quali si distingue l'odore, acuto come quello che effonde il pantano sul quale sono stesi Carlo e i borgatari. Non è il fetore proveniente dalla “Scena della Visione” della Prima Bolgia percorsa dal Merda (Appunto 71z), ma un odore per così dire mitico, simile a quello caratterizzante le periferie nella precapitalistica “Scena della Realtà”, dove «l'odore del sesso, benché non troppo ben lavato, e in qualche caso decisamente xxx – si tratti di urina o di quella che, allora, quei ragazzi, chiamavano ridendo “caciotta” – non è repellente: è odore di natura e di popolo» (*Pe*, p. 431).

³⁵ U. Fracassa, *PPP/P 55*, in «Testuale», 51, 2013, pp. 34-38: p. 36.

³⁶ «Il fallo non è né il pene né la clitoride, è il significante privilegiato dal quale derivano tutti gli effetti di senso, compreso quello dell'identificazione sessuale» (G. Gramigna, «*Petrolio*», *il feticcio e l'infinito*, in *A partire da «Petrolio»* cit., pp. 51-56: p. 55).

³⁷ A. Lowen, *Amore e orgasmo* [1965], trad. it. di A. D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 43.

Il richiamo fusionale scatenato dal contatto con la Madre Terra sul pratone umido di pioggia³⁸ coinvolge l'intero cosmo né più né meno di quanto accade nella villa materna, dove la *juissance* scatenata dalla visione della piccola Viola, figlia della serva, causa nell'Appunto 10 bis il «fitto incombere del firmamento» (*Pe*, p. 94) su Carlo, quasi a conferma del fatto che «l'attrazione del mare è profonda, ma quella dello spazio celeste lo è infinitamente di più» (*Pe*, p. 521), come affermerà il narratore dell'Appunto 99, rovesciando l'epigrafe posta a sigillo del *Coleo di Samo*: «Noi veniamo dal mare, non dal cielo».³⁹

All'eccitazione genitale e al coito orale si aggiungono poi pratiche di urofilia che vedono ad esempio protagonista Erminio, uno dei priapi che popolano la Casilina:

Ben presto il cazzo si gonfiò, si protese. Forse non era più grande di quello di Sandro o di Sergio, ma pareva il doppio. La sua forma dritta, piena di piccoli nodi di vene ma compatta, intensa, fino alla glande scoperta a metà, e odorosa: finalmente odorosa sia dell'urina, il cui zampillo aveva appena finito di sgorgare sul prato, sia di seme rappreso [...] ad esso si mescolava un odore di sesso, caldo, intenso, quasi profumato, che si accentuava nei testicoli, forti e tesi dentro la pelle pelosa. (*Pe*, p. 267)⁴⁰

³⁸ «La terra, da cui risalgono odori inebrianti, richiama a sé il poeta, che sotto il cielo stellato scivola nel grembo materno, la cosmogonica natura, e arriva a conoscere gli dèi degli inferi, del sottosuolo, che lo fanno partecipe del mistero della metamorfosi» (G.C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 134). In merito, si tenga presente la stratificazione simbolica fra pioggia, urina e fecondazione (cfr. O. Rank cit. in S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* cit., p. 370, n. 6).

³⁹ P.P. Pasolini, *Coleo di Samo*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., vol. 1, p. 339. L'esergo dimostra quanto la «regressione talassale» fosse costitutiva del pensiero di Pasolini ben prima che egli entrasse in contatto con l'opera di Ferenczi, tradotta per la prima volta in Italia – come già apparato – nel 1965. La sua attrazione per la *thalassa* è evidente nell'*Operetta marina* che, con il *Coleo di Samo*, fa parte dei cosiddetti *Frammenti per un «Romanzo del Mare»* (1947-1951, *ivi*, pp. 337-420). Sulla persistenza della «smania marina» (W. Siti, *Note e notizie sui testi*, *ivi*, p. 1676) nella letteratura pasoliniana cfr. S. Sgavicchia, *Autobiografia e filologia: dai frammenti per un «Romanzo del Mare» a «Petrolio»*, in *Pasolini dopo Pasolini*, a cura di A. Pietropaoli, G. Patrizi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 101-111.

⁴⁰ Relativamente all'uso di 'glande' al femminile («la glande»), dopo le considerazioni di A. Roncaglia nella prima edizione di *Petrolio* (*Una curiosità*, in P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 565), E. Trevi scrive che Pasolini «Sta celebrando la mutazione sessuale e l'androginia come la chiave d'accesso a un livello ulteriore e definitivo della realtà, e proprio nel punto di massima energia irradiante, sulla punta del cazzo, vuole che ci siano entrambi, il maschio e la femmina, il glande e la glande, con quella stessa confusione, come un tenue rossore della lingua, per cui in italiano si dice il clitoride e la clitoride...» (*Qualcosa di scritto* cit., p. 145). Non si dimentichi la compresenza di pene e vagina nel grandioso monumento che compare in appendice alla «Visione del Merda» (Appunti 74 e 84a), modellato sulla statuetta apotropaica di Baubo da Priene riprodotta sulla copertina di A.M. Di Nola, *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi, 1974 (sul punto cfr. A.M. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, CISU, 2015, pp. 121-152).

Anche la minzione, dunque, si carica di funzioni erotiche e di valori feticistici. Un esempio di “pioggia dorata” è offerto da Gianfranco, l’unico borghese della comitiva, e proprio per questo l’unico a non soddisfare pienamente Carlo:

La voglia si era fatta finalmente voglia della bassezza, dell’oscurità, dell’eccesso. «Piscia», disse a Gianfranco. «Nun me scappa» rispose il ragazzo. E poi aggiunse subito: «Aspetta». Sembrò ispirarsi un momento, e poi prima con un filo, e poi con un irresistibile zampillo la pisciata gli uscì dal sesso ancora gonfio. Carlo lo stette a contemplare sfiorando poi con le labbra la densa pelle del cazzo di Gianfranco, che, da parte sua, si affrettava a ringuainarlo nei suoi bei calzoncini stretti ai fianchi e con la vita alta, già volto con la faccia ridente verso i suoi compagni. (*Pe*, p. 261)

Di poco antecedente è la scena in cui Claudio dirige il suo getto di urina verso il protagonista, quasi fosse una rivisitazione del celebre olio su tela di Lorenzo Lotto nel quale il biondo Cupido orienta il fiotto sulle pudenda di Venere; tuttavia, alla fertilità veicolata dall’allegoria lottesca si sostituisce qui la sterilità di Narciso:

Sempre ridendo con la larga bocca nella piccola faccia di biondino un po’ delinquente, si fermò a pochi passi da Carlo, sull’orlo dello spiazzetto: si sbottonò i pantaloni, e tirò fuori agilmente il cazzo. Non per divertirsi subito con Carlo, però, ma semplicemente per pisciare. Si raccolse per un momento in silenzio, mentre il riso gli smoriva negli occhi che restavano un po’ canagliosamente allegri, quindi cominciò a fare la sua lunga pisciata. Si reggeva il cazzo ancora piccolo e moscio, con due dita. E pisciava proprio in direzione di Carlo, mentre nel suo sorriso c’era ora un’espressione insolente, di sfida, apertamente piena di una certa equivoca pretesa: pareva che volesse imporre a Carlo di guardare mentre pisciava. A meno che non si trattasse addirittura della tacita richiesta di pisciargli addosso. Comunque quella pisciata era offerta a lui. (*Pe*, p. 255)

Il motivo del *puer mingens* – dal latino *mingere*, “orinare”, ma anche “eiaculare” – torna, variato, in una delle tessere che compongono la riscrittura del mito argonautico. Il fanciullo ebreo dell’Appunto 36n, «in bilico, un po’ nevroticamente, sull’orlo del marciapiede» (*Pe*, p. 190), è lo stesso protagonista di *Venuto forse da Cordova* – componimento in versi

Su Baubo, divinità deforme e composita del mito eleusino la cui testa è il suo stesso ventre cfr. almeno M. Bonafin, *Osceno risibile sacro. Iambe/Baubò, Hathor, Ame-no-Uzume e le altre*, in «L’immagine riflessa», n.s., 14, 2005, pp. 35-56, mentre sulla sua rifunzionalizzazione in *Petrolio* cfr. M.A. Bazzocchi, *Baubò: la scena comica dell’ultimo Pasolini*, in *Corpus xxx: Pasolini, «Petrolio», «Salò»*, a cura di D. Messina, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 13-28, e S. De Laude, *Fly Translove Airways* cit., pp. 45-49.

escluso da *Israele*, quinta sezione di *Poesia in forma di rosa* (1964) – dove fa la sua comparsa «a gambe larghe in bilico / sul marciapiede, il cavallo dei calzoni / americani che pare spaccarsi» e il «grembo [...] / [...] follemente teso».⁴¹ L'analisi di questi versi consente di interpretare con maggiore esattezza la figura del giovane israeliano, di probabili origini spagnole, che urina in un vespasiano di Gerusalemme: la sua «pisciata [...] possessiva» è «un lungo getto scintillante che disegna nell'ombra un arco spalvado», distinguendosi – precisa il narratore – da quella di un qualunque ragazzo arabo, contrassegnata dall'assenza del «desiderio di affermazione» (*Pe*, pp. 190-191). La modalità mediante la quale si manifesta l'escrezione delinea una profonda divergenza fra l'innocenza barbarica dei piccoli arabi, già descritti in *Israele* come «bestioline» e «cuccioli del popolo affamato», e la volontà di sopraffazione del popolo ebraico i cui componenti sono paragonati ai «figli di borghesi ariani».⁴² La veemenza con la quale il ragazzo espelle l'urina sembra offrire elementi di psicologia del profondo che travalicano la mera necessità fisiologica. Lowen, in merito, evidenzia quanto il bambino possa sopravvalutare narcisisticamente le proprie funzioni uretrali esercitando un controllo violento sulla minzione e proiettando a livello genitale fantasie falliche di onnipotenza e scopofilia:⁴³ la stessa ipertrofia esibizionistica contraddistingue in *Petrolio* il totalitarismo neocapitalista, mostruoso primo motore omologante che rifiuta l'alterità e svuota qualsivoglia ordine simbolico.

L'affermazione della virilità passa dunque attraverso l'ostensione del fallo e la moltiplicazione dei simboli del pene che significa evirazione, come sostiene Freud in *La testa di Medusa* (1922): lo dimostrano Carlo, trasformatosi in «un enorme Cazzo di pietra» (*Pe*, p. 105) nel perno dell'Appunto 17, e, nell'Appunto 97, le alte cariche riunite il 2 giugno intorno al Presidente della Repubblica nell'infero Empireo quirinalizio, dove

esibivano tutta la loro persona come fosse un pene: ma l'esibizione, com'è noto, rivela la castrazione. Dunque erano teste “mozzate” di Meduse. Ed era perciò che pietrificavano. Carlo andò tra i pietrificatori ad assumere

⁴¹ Appendici a «Poesia in forma di rosa», in Id., *Tutte le poesie* cit., vol. 1, pp. 1424-1425.

⁴² P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa* cit., pp. 1220 e 1224.

⁴³ Cfr. A. Lowen, *Il linguaggio del corpo* [1958], trad. it. di P. Di Sarcina, M. Pizzorno, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 252: «Non possono sussistere dubbi sull'esistenza di una relazione tra l'eroticismo uretrale e l'ambizione che caratterizza il carattere fallico. Viene in mente la pratica dei ragazzi che si mettono lungo il marciapiede, a una certa distanza dal muro, per vedere chi riesce a urinare più lontano. La funzione della minzione può assumere una qualità aggressiva, e così avviene nel carattere fallico. L'enuresi, per esempio, può avere un "significato aggressivo, sprezzante, che mira a ferire i sentimenti dei genitori", secondo Fenichel».

il suo ruolo: a fare dell'esibizionismo, a mostrare i genitali (in un teatro vivente di mezze calzette). (*Pe*, p. 475)⁴⁴

III. Fra sogni uretrali e sogni intestinali

Se *Petrolio* è il frutto di una complessa stratificazione onirica segnalata a partire dal suo incipit “negato”,⁴⁵ l'interpretazione freudiana dei sogni vescicali e intestinali può permettere ulteriori sviluppi d'indagine. Nell'*Interpretazione dei sogni*, infatti, si legge che «il sogno da stimolo intestinale, per esempio, porta chi sogna per strade fangose, quello determinato da stimolo vescicale di fronte ad acque schiumeggianti».⁴⁶ È interessante allora constatare come la configurazione di molti dei paesaggi descritti in *Petrolio* assuma spesso peculiarità tipiche dei sogni uretrali e fecali. Nell'Appunto 102a, Takaità mostra agli astronauti «mari e continenti, limacciosi, magmatici, con schiumose luci» (*Pe*, p. 522), evocando atmosfere primordiali, uterine. La Terra, invece, è scatologicamente trasfigurata in una cloaca a cielo aperto (*cloacare*, in latino, significa ‘inquinare’), un immenso budello labirintico infestato dai liquami. Un esempio fra i tanti è offerto dall'incipit dell'Appunto 63b, che racconta il viaggio acheronteo dello spirito di Carmelo

Oltre i cespuglioni di xxx xxx appiattiti sulla sabbia, dentro l'alta colonna di schiuma sospesa sul frangente [...]. Davanti si alzavano due o tre baracche, e forse anche una fila di cabine, mezze fraccassate; e inoltre una costruzione in cemento che doveva contenere dei gabinetti. In mezzo scorreva un canale, con l'acqua molto scura, come quella degli scolii o delle

⁴⁴ Sul binomio Medusa-castrazione cfr. N.O. Brown, *Corpo d'amore* cit., p. 82 («Il fallo di pietra – di regale maestà, o martirio sostenuto da pilastri – esiste per essere esibito. Il fattore dimostrativo del sadomasochismo») e p. 147 («Lo spettatore è un voyeur. Il desiderio di vedere è il desiderio di vedere i genitali; e il desiderio di vedere è il desiderio di essere; di diventare ciò che guardi; di incorporare il pene di un altro; di divorarlo con gli occhi. [...] Idealizzare è idolizzare; fare un idolo; tradurre in un'immagine fissata per la contemplazione; trasformare in forma monumentale: pietrificare. Concentrare nella vista è pietrificare; la testa della Medusa; castrazione»). Si aggiungano in merito i classici S. Freud, *La testa di Medusa* [1922], in Id., *Opere* cit., vol. 9, *L'Io e l'Es e altri scritti*, pp. 415-416, e S. Ferenczi, *Il simbolismo della testa di Medusa* [1923], in Id., *Opere*, trad. it. di M. Mangini et al., Milano, Raffaello Cortina, 1992, vol. 3, p. 181.

⁴⁵ Cfr. F. Bourlez, *Quando Pasolini guarda alla psicoanalisi, la psicoanalisi guarda ai queer*, in *Petrolio 25 anni dopo* cit., pp. 79-92: p. 83: «questo inizio sorprendente – una pagina sostanzialmente bianca – implica già esso stesso il sogno: un sogno non ha mai un inizio. È solo nell'après-coup del risveglio che gli restituiamo un inizio, ma è giocoforza constatare che è caratteristico del sogno non avere un inizio chiaro e preciso».

⁴⁶ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* cit., p. 88.

cloache, sotto due alte banchine di cemento, anch'esse debitamente divorate e slabbrate. (*Pe*, p. 364)

Si pensi, prima ancora, all'Appunto 3d, là dove inizia il viaggio infernale di Carlo II attraverso la città di Roma, sfigurata dall'inquinamento ambientale al punto che i corsi d'acqua sono infestati come il «giallo e sporco fiume pieno di urinali» (*Pe*, p. 39) che appesta le borgate, ridotto a un enorme canale di scolo, una «corrente gialla» che trascina dentro sé rifiuti tossici dai quali si spande una «sordida spuma bianca» (*Pe*, p. 34). Melmosi sono i montarozzi del pratone sul quale si consuma l'orgia dell'Appunto 55 («Vengo da nottate dove il fango / gioca un ruolo importante con l'erba fradicia / la merda», scrive Pasolini nelle *Osservazioni vane*),⁴⁷ così come le borgate dell'Appunto 62 sono ridotte a «una poltiglia di fango» (*Pe*, p. 332) dove tutto si dissolve in un paesaggio ctonio contraddistinto da «marciapiedi slabbrati, asfalto scrostato, cigli di fango contro i rottami di macchine» (*Pe*, p. 349), all'apice del degrado già ravvisabile nella periferia romana di *Una vita violenta* in cui la baracca del protagonista Tommaso è un'antifrastica «reggia [...] nella fanga nera mista al piscio».⁴⁸

Anche a Oriente le città sono distese di melma dai caratteri escrementizi: nello Yemen "argonautico" dell'Appunto 36i antiche navi a vela sono riverse nel porto paludoso; nella città indiana di Patna, dagli «sterminati spiazzi [...] acquitrinosi» (*Pe*, p. 215), il giovane Sardar – lo stesso Sardar dell'*Odore dell'India*, ma ora irrimediabilmente imborghesito – è vittima di un'epidemia misteriosa che lo getta a terra trasformandolo all'istante in «un'orrenda poltiglia da cui emanava un odore insopportabile» (Appunto 43, *Pe*, p. 218);⁴⁹ a Bässora, località irachena di estrazione petrolifera, si incontra un vecchio Caronte sulla sua «grossa barca mezza marcia tutta incrostata di sale e fango e dipinta di pece» (Appunto 36f, *Pe*, p. 183); a Bhadgaon, nel Nepal dell'Appunto 103, dentro uno dei «fossatelli, colmi d'acqua fangosa che puzzava acutamente di feci umane fresche» viene linciato un intellettuale dal quale proviene

un lamento umano. Veniva da dietro il cespuglio, tra le canne. Mi spin-
si in mezzo all'intrico – intorno a cui, fra l'altro, il persistente odore di

⁴⁷ P.P. Pasolini, appendice a «Trasumanar e organizzar», in Id., *Tutte le poesie cit.*, vol. 2, p. 365.

⁴⁸ Id., *Una vita violenta*, in Id., *Romanzi e racconti cit.*, vol. 1, p. 1065.

⁴⁹ «Tutto dolcezza e dedizione» (P.P. Pasolini, *Lodore dell'India*, *ivi*, p. 1205), il giovane indù fa la sua prima comparsa in *Lodore dell'India* (1962), diario di viaggio in cui vive alla stregua di un accattone. Timido, eppur superbo, è il Sardar di *Petrolio*, in abiti da cameriere di fattura europea: lo snaturante imborghesimento è all'origine della sua orrenda morte causata da un'epidemia di peste, simbolo dei deleteri effetti globalizzanti del Neopotere.

merda di bambini era più acuto – e, disteso nel fango, vidi un corpo umano: dalle dimensioni massiccie [sic] e dai vestiti, capii che si trattava di un europeo. Mi chinai e gli sollevai la testa, orribilmente sporca di melma. Mi pareva che la bocca fosse insanguinata. (Pe, p. 531)⁵⁰

L'eccesso di fango è segno tangibile degli imminenti «stravolgimenti apocalittici naturali» (Pe, p. 657) prefigurati sulla Terra dai corsi d'acqua pieni di «cartaccia e merda», con i loro «ripidi argini pieni d'immondizia, che puzza acutamente» (Pe, p. 32),⁵¹ (in)naturale evoluzione dell'«escrementale / Tevere»⁵² di cui si legge in *La sinagoga di Roma* (1960), prima versione di *La croce uncinata*. Eloquente, in merito, è una carta dattiloscritta di *La Mortaccia* (1959), in cui Pasolini annota a penna le seguenti indicazioni consultabili nella Cartella "Alì dagli occhi azzurri" (fasc. 5, c. 11) conservata presso l'Archivio "Alessandro Bonsanti" di Firenze:

- L'Acheronte è il mare di Ostia
- Lo Stige è il Tevere
- Il Flegetonte è l'Aniene

Acque spettrali attraversano anche *Petrolio* coerentemente con quello che Gaston Bachelard definisce "complesso di Caronte".⁵³ A conclusione del sopracitato Appunto 63b, ad esempio, l'imbarcazione carontica che trasporta lo spirito di Carmelo attracca in una Palermo fantasmatica dai caratteri cloacali:

Quando la motobarca giunse al porto, tutte le luci erano già accese. [...] Da vicino, le case che si stringevano intorno al piccolo porto rotondo, rivelavano tutta la loro fatiscente miseria; non solo quelle nuove, ma anche quelle antiche, del resto in rovina, e ridotte a immondezze e a cessi, dove nella sera tiepida, in mezzo al fetore, giocavano dei ragazzini. Oltre che

⁵⁰ L'intellettuale in questione sarebbe pre-figurato da Pasquale Bucciarelli, spia di Carlo di Tetis nei primi appunti di *Petrolio*, secondo l'affascinante lettura di H. Joubert-Laurencin, *Io non sto scrivendo una storia reale («Petrolio», Appunto 103a): la figura del narratore morente*, in *Petrolio 25 anni dopo* cit., pp. 211-220: p. 218: «In "Pasquale" si coglie anche un riferimento alla Pasqua della resurrezione. È infatti proprio a Pasqua, o a Natale, che il quarto narratore pensa mentre contempla la festa religiosa della città nepalese di Bhadgaon. [...] Pasquale è la figura del narratore morente di Bhadgaon che ci deve rivelare la "Storia delle stragi", la sua anticipazione profana».

⁵¹ Pasolini tiene qui a precisare che, negli anni Sessanta, la natura dell'immondizia era ancora «organica» (Pe, p. 32) cioè priva completamente di plastica e polistirolo.

⁵² P.P. Pasolini, *La croce uncinata*, in Id., *Tutte le poesie* cit., vol. 1, p. 1688.

⁵³ Cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita* [1942], trad. it. di M. Cohen Hemsì, Como, Red, 1987, pp. 53-60.

di merda, il vecchio porto odorava di pesce stantio e verdura marcia; ma anche di zagare, e forse di gelsomini. (*Pe*, p. 367)

Il disastro ecologico è solo una delle funeste conseguenze apportate dalla nuova ideologia consumistica. La distruzione dell'ambiente, del territorio e del paesaggio comportano la devastante «Crisi cosmica» (*Pe*, p. 554)⁵⁴ di cui Pasolini offre un profetico affresco nella sequenza dei *Godolari* là dove, a seguito di un attentato terroristico, si spalanca alla vista una *waste land*,

una distesa immensa di rifiuti [...] dall'odore acido, irrespirabile, coi turpi luccicchii dei barattoli e quelli più opachi della plastica; molta parte dei rifiuti era bruciata, e ne restava una desolata distesa di cenere; altra parte stava bruciando. [...]

Poi, ai margini di quello sconfinato immondezzaio, comparve una piccola montagna, squadrata, di carbone o di scorie; in parte era nera, in parte biancastra: forse dipendeva dalla diversa esposizione alla luce; comunque fosse, il suo colore era un colore di morte, ma ripeto, di una morte vera, priva di ogni forma. (*Pe*, p. 587)

IV. *Homo cacans*

La frammentazione e la dissoluzione sono condizioni necessarie per garantire una possibile rigenerazione. Parafrasando *Gv* 12,24 e *1 Cor* 15,36, Pasolini lo aveva scritto nei suoi *Appunti per un film su san Paolo*: «Quello che si semina non ritorna vita se prima non muore».⁵⁵ La forma-progetto pasoliniana è *Vas* che contiene il sacro seme, ma è anche *Petrolio*, letame, «grande cattedrale di sterco»⁵⁶ destinata a finire formalmente e contenutisticamente «in merda» e «in pisces» (*Pe*, pp. 498 e 619), là dove le due espressioni non si contraddicono. Rileggendo la locuzione latina desunta dall'*Ars poetica* di Orazio, Pasolini concilia l'equivalenza freu-

⁵⁴ Sui risvolti bio- e geopolitici implicati dalla crisi cosmica prospettata da Pasolini cfr. P. Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Napoli, Liguori, 2012; K. Pinkus, *Pasolini for the Anthropocene*, in *Pier Paolo Pasolini, Framed and Unframed. A Thinker for the Twenty-first Century*, ed. by L. Peretti, K.T. Raizen, New York, Bloomsbury Academic, 2019, pp. 195-210; F. Luisetti, «*Petrolio*» e il *geopotere*, in *Petrolio 25 anni dopo* cit., pp. 155-167; D. Gentili, *Crisi cosmica. A partire da Pier Paolo Pasolini*, in *Passages. Scritti in ricordo di Mauro Ponzì*, a cura di G. Guerra, D. Padularosa, Milano-Udine, Mimesis, 2022, pp. 219-230.

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Appunti per un film su san Paolo*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 2, p. 1942.

⁵⁶ M.A. Bazzocchi, *Merda*, in *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Milano, Skira, 2007, pp. 299-300: p. 300.

diana fra pene, feci e bambino con quella ferenciana fra bambino, pene e pesce sulla quale torneremo a breve.

L'autore, poi, battezzando il protagonista con il nome del proprio padre, diventa il padre di sé stesso,⁵⁷ compiendo una sorta di "ripetizione-come-rovesciamento" che rivela un'analisi strettamente connessa al narcisismo. In proposito, dalla lettura di *Life Against Death* (1959) di Norman O. Brown⁵⁸ scopriamo che la concentrazione della libido nella zona anale «rispecchia l'aspirazione narcisistica infantile di diventare il proprio padre».⁵⁹ Si aggiunga inoltre che l'aggressività sadico-ale va ricondotta non solo alla funzione ritentiva ed espulsiva dell'ano, ma anche a quella omogeneizzante e fecalizzante dell'apparato digerente (e, più nello specifico, intestinale), mettendo in correlazione

l'inferno, luogo dell'oscurità e della combustione, dalla quale si liberano vapori solfurei, al tratto digerente, sede del potere diabolico, poiché tutto il profondo sentimento di colpa del soddisfacimento pulsionale proviene dalla componente anale impegnata nell'atto istintuale.⁶⁰

Il controllo esercitato dal soggetto sadico-ale sull'oggetto libidico coinvolge l'"ingestione" e la "digestione" di quest'ultimo in seguito alla fase orale-cannibalica, fino all'insorgere del senso di colpa cui il perverso oppone meccanismi difensivi fra i quali la regressione. La fecalizzazione del mondo sovverte ogni limite, annulla ogni differenza. Per Pasolini, come per Lutero, *scatet totus orbis*:⁶¹ il mondo si riduce a una putrida

⁵⁷ Questione affrontata da F. Chianese, «Mio padre si sta facendo un individuo problematico». *Padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-75)*, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 204-216.

⁵⁸ In merito all'incidenza del pensiero browniano sull'ultima stagione pasoliniana a partire da *Love's Body* (1966) cfr. A. Maggi, *The Resurrection of the Body* cit., *passim*, e Id., *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini*, in «Studi pasoliniani», 10, 2016, pp. 11-24. *Life Against Death*, pubblicato in America nel 1959, è tradotto in Italia prima da Adelphi (1964), poi dal Saggiatore, edizione dalla quale citiamo: N.O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, trad. it. di S. Besana Giacomoni, Milano, il Saggiatore, 1968.

⁵⁹ N.O. Brown, *La vita contro la morte* cit., p. 420. Cfr. *ivi*, pp. 181-182: «L'essenza del complesso di Edipo è l'aspirazione a diventare Dio, il *causa sui* di Spinoza, l'*être-en-soi-pour-soi* di Sartre. Esso rivela dunque chiaramente il narcisismo infantile pervertito dalla fuga dalla morte. In questa fase (e nell'organizzazione genitale degli adulti), la mascolinità viene equiparata all'attività; la fantasia di diventare padre di se stessi è associata al pene, e così si stabilisce una concentrazione della libido narcisistica nei genitali. Essa vi permane anche dopo la distruzione del complesso di Edipo, opprimendo con fantasie di possesso non solo le relazioni sessuali tra uomini e donne, ma anche i rapporti tra padri e figli: i figli, in quanto eredi del padre, lo perpetuano».

⁶⁰ B. Grunberger, *Il narcisismo. Saggio di psicoanalisi* [1971], a cura di F. Petrella, trad. it. di F. Barale, S. Uccelli di Nemi, Torino, Einaudi, 1998, p. 281.

⁶¹ Sul carattere sadico-ale della teologia luterana si sofferma Brown nel capitolo «L'era protestante», in Id., *La vita contro la morte* cit., pp. 299-344. Lutero, infatti, considera il mondo

latrina. In *Petrolio*, infatti, tutto sembra tornare all'indistinzione primordiale in cui ogni parte equivale all'altra anche a livello genitale, al punto che la sfera anale si sovrappone a quella uretrale fino a coincidervi. Per mutuare le parole di Brown si potrebbe definire *Petrolio* un «miscuglio ambivalente di Eros e di Morte, che implica l'associazione alla zona anale di fantasie regressive di unione con la madre e di fantasie narcisistiche di essere contemporaneamente il Sé e l'Altro». ⁶²

«Vasello di permutazione materica», ⁶³ *Vas* è un calderone alchemico in cui, per chiamare in causa Sade, nulla va perduto «nel crogiuolo immenso dove avvengono le sue mutazioni; tutte le porzioni vi cadono, incessantemente ne sgorgano sotto altre parvenze», ⁶⁴ generando un ibridismo polimorfo e pansessuale finalizzato a rovesciare la legge paterna in *hybris*, anomica perversione e atto sostitutivo della castrazione che, secondo Janine Chasseguet-Smirgel, rappresenta «una ricostituzione del caos, dal quale prende vita un nuovo genere di realtà, quella dell'universo anale». ⁶⁵

Anche l'Italia, la «Patria merdosa» di cui si legge in *La divina mimesis*, ⁶⁶ è un'istituzione anti-statale e diabolica in senso etimologico, cioè rende ogni soggetto una monade irrelata e confusa, divisa dall'Altro e scissa in sé stessa: la degenerazione della Repubblica comporta una *societas* «al contrario», «attuffata in uno sterco» (*Inf.* XVIII, 113), riassumibile nello «Stronzo» che campeggia sulla bandiera dei neofascisti. ⁶⁷ Mentre l'Andreuccio da Perugia di Boccaccio (e Pasolini) si riscatta dalla merda in cui sprofonda, questo non è più possibile per la coppia «maledetta», «adulata» e «reclamizzata» (*Pe*, p. 446) del Merda e di Cinzia, che, in *Petrolio*, condivide con il Neopotere l'"ontologia" fecale. Lo attesta con chiarezza il profilo fisiognomico che Pasolini stila di Pietro Merletti, detenuto evaso

alla stregua di una fogna presidiata da Satana, un gabinetto non diverso da quello su cui l'agostiniano riceve la rivelazione dallo Spirito Santo (è la cosiddetta *Turmerlebnis*, l'esperienza della torre). Il Diavolo, quindi, riassume in sé analità, pulsione di morte e spirito capitalista, lo stesso dal quale germina la politica papale delle indulgenze contro cui Lutero lancia il proprio *furor escrementicius*. Un primo bilancio sulla valenza escrementale nella letteratura pasoliniana si deve a D. Forgacs, *Dirt and Order in Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini, Framed and Unframed* cit., pp. 11-34.

⁶² N.O. Brown, «La morte e l'infanzia», in Id., *La vita contro la morte* cit., pp. 171-204: p. 185.

⁶³ M. Vallora, *La forma-libro, il sacrificio e la morte dell'io*, in *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*. Atti, a cura di P. Salerno, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 113-157: p. 125. Un'interpretazione dell'opera pasoliniana alla luce dei processi alchemici si deve a G. Zigaina, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 2005.

⁶⁴ D.A.F. de Sade, *Justine*, in Id., *Opere*, a cura di P. Caruso, Milano, Mondadori, 1976, p. 475.

⁶⁵ J. Chasseguet-Smirgel, *Creatività e perversione* cit., p. 16.

⁶⁶ P.P. Pasolini, *La divina mimesis* cit., p. 1105.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 1095-1096.

dal San Camillo di Roma nel 1975, causando il suicidio “per obbedienza” del giovane agente di polizia Vincenzo Rizzi:

Sul suo impianto antico, o addirittura arcaico, di giovanotto della malavita, è tuttavia colato, come fango o escremento, qualcosa di nuovo, qualcosa della malavita nuova. I capelli sono sofisticati, pieni di code sinistre e vagamente turpi; negli occhi è venuta a ristagnare una luce beffarda da abbiente, insieme a quella di una decisione invasata (che nei suoi archetipi era ben più folle e nobile); l’abbigliamento segue terroristicamente o ormai *naturaliter* la moda (dei più giovani di lui: i «pischelli» afasici e cattivi come vipere). [...]

Dunque, Pietro Merletti è un personaggio del mondo antropologico pre-consumistico, in via di degenerazione.⁶⁸

Il fango in cui sprofondava il sottoproletariato recava tracce di vitalità ora programmaticamente cancellate dalla tecnocrazia industriale e finanziaria che si rispecchia in un “fango” tanto più seducente quanto più oscuro e viscido. Se il consumismo è sterco, lo sono anzitutto i suoi prodotti iper-pubblicizzati. Illuminante è, in proposito, l’intervista rilasciata da Pasolini a Gideon Bachmann il 2 maggio 1975 durante le riprese di *Salò*, film al centro del quale campeggia, come noto, il Girone della Merda. Se l’uomo è ciò che mangia, allora l’uomo è merda:

Bachmann: «Pensavo che per Freud il prodotto digestivo ha sempre avuto dei significati molto ampi: non è che tu hai pensato a questo?»

Pasolini: «C’è anche questo: sai, in un mistero tutto si condensa. Ma c’è soprattutto il pensiero che in realtà i produttori costringono i consumatori a mangiare merda [...]. Se io facessi un film su un industriale milanese che produce biscotti, e poi li reclamizza, e poi li fa mangiare a dei consumatori, potrei fare un film terribile: sull’inquinamento, sulla sofisticazione, sull’olio fatto con le ossa delle carogne».⁶⁹

Il processo di “cadaverizzazione” promosso dal neocapitalismo è totalizzante, contaminando persino gli odori, disgustosi al punto che nella Prima Bolgia, a essi dedicata, non si percepisce più «odore di orina stantia o di xxx, soffocato dentro slip ridotti a uno straccio», ma «un odore indefinibile [...] di gas, mescolato a cipolle, tabacco rimasticato, vomito» (Appunto 71z, *Pe*, p. 434).⁷⁰ L’odore è solo uno dei segni evidenti di un malessere più profondo che erode dall’interno il corpo e la psiche degli

⁶⁸ Id., *L’ha ucciso un mito del consumismo* [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 627.

⁶⁹ Id., *De Sade e l’universo dei consumi*, in Id., *Per il cinema* cit., vol. 2, pp. 3021-3022.

⁷⁰ Sulla funzione erotica degli odori si sofferma anche S. Ferenczi, *Thalassa* cit., p. 51.

esseri (dis)umani, larve fantasmatiche che riflettono la devastazione ecologica e la crisi ambientale da loro stessi cagionata. I gas di scarico prodotti dai «dannati centauri coi caschi» (Appunto 72f, *Pe*, p. 446) nella quarta bolgia,⁷¹ oltre a evocare i miasmi prodotti dalle flatulenze gastrointestinali, sono derivati del petrolio che, condividendo il colore e la consistenza delle feci, genera nell'opera di Pasolini, a partire dal titolo, un vasto campo semantico afferente all'analità, a sua volta connessa al denaro⁷² e, quindi, alla mercificazione dai connotati luteranamente satanici:

Alcuni studi psicoanalitici sul Diavolo, sulle tracce dello stesso Freud, hanno accentuato l'aspetto edipico del Diavolo, la sua posizione di sostituto del padre [...]. Il carattere costantemente anale del Diavolo non è stato posto abbastanza in luce. Il colore prevalentemente associato al Diavolo e alla Messa Nera è il nero, non a cagione della sede del primo (spiegazione tautologica) ma per l'associazione del nero con la sporcizia.⁷³

Per questo l'incompiuta forma-progetto pasoliniana si fa non solo turgido pene in erezione («ho dispiegato la coda», avverte il narratore dell'Appunto 102, «E ora vi penetro», *PE*, p. 509), ma anche *Vas*, sacca al contempo uterina e intestinale (dantesca diremmo «l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia» [*Inf.* XXVIII, 26-27]), in attesa di un parto procrastinato *ad infinitum* tale da trasformarsi in un mostruoso aborto “defecato” da un *Vaterarsch*, un “padre-culo”.⁷⁴ Come l'attività fallica è caratterizzata dalle qualità ritentiva ed eiaculatoria, allo stesso modo la defecazione consiste nella contrazione anale e nella successiva espulsione fecale. In merito, si rinvia alla dissertazione di matrice ferencziana condotta dal narratore della *Storia di due padri e di due figli* (Appunto 102):

⁷¹ Nel contesto infero della “Visione del Merda” la presenza dei centauri sembra configurarsi come un omaggio a *Inf.* XII.

⁷² Cfr. S. Freud, *Carattere ed erotismo anale* [1908], in Id., *Opere cit.*, vol. 5, *Il motto di spirito e altri scritti*, pp. 397-406, e, sul tema, il saggio di G. Dostaler, B. Maris, «Denaro e analità», in Idd., *Capitalismo e pulsione di morte*, trad. it. di A. Bracci Testasecca, Roma, La Lepre, 2009, pp. 50-56, da integrare almeno con i «Cenni sull'analità e la pornolalia. Il denaro e la merda» nei quali M. Mieli sviluppa proficuamente alcune suggestioni browniane di argomento scatologico (*Elementi di critica omosessuale* [1977], a cura di P. Mieli, G. Rossi Barilli, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 146-155).

⁷³ N.O. Brown, «L'era protestante» cit., p. 305.

⁷⁴ Sull'espressione *Vaterarsch*, storpiatura di *Patriarch* pronunciata ossessivamente da un giovane paziente in analisi, cfr. S. Freud, *Parallelo mitologico con una rappresentazione ossessiva plastica* [1916], in Id., *Opere cit.*, vol. 8, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, pp. 613-618; proprio in questo contesto Freud menziona i culti elusini di Demetra e, nello specifico, Baubo, il cui corpo deforme spiega la natura caricaturale attribuita dal paziente al padre.

Non c'è dunque erotismo uretrale che non sia tinto di analità e erotismo anale che non sia tinto di uretralità. Cosa fondamentale per la formazione del carattere. Tuttavia, al tempo stesso, va osservato che “retto” (o culo) e “vescica” (o coglioni) sono entità di formazione e di definizione tarda. L'ipotesi euristica è che l'assegnazione ad essi del ruolo principale nell'atto sessuale, non si verifichi soltanto durante il coito, ma durante tutta la vita (singola o della specie). Operata tale assegnazione, ci troviamo poi – per farla breve – di fronte alla doppia tentazione di espellere da noi sia il pene che il contenuto intestinale: i quali, in via allucinatoria, sono stati identificati tra loro attraverso la loro comune identificazione col bambino. Il nostro cazzo è l'io bambino, ma anche la merda lo è. Inoltre, per concludere, voglio ricordarvi il fenomeno della sessualità parentale: il piacere, cioè, derivante dal parto. Piacere che l'uomo invidia alla donna, e che cerca di procurarsi, per mimesi, cacando (attraverso tutto un cerimoniale allucinatorio, o di ritenzione – stitichezza – o di eccesso di evacuazione – diarrea). (*Pe*, pp. 508-509)

Si potrebbe così affermare che *Petrolio* voglia inscenare non solo la sessualizzazione del cosmo,⁷⁵ ma anche la sua “luterana” fecalizzazione, rappresentando una maestosa “visione escrementale”, che va ben oltre la “Visione del Merda”. In proposito, «La visione escrementale» è il primo capitolo degli *Studi sull'analità*, parte quinta di *La vita contro la morte* di Brown che comprende altresì «L'era protestante» e «Lo sporco denaro».⁷⁶ Fra i molti oggetti di studio indagati dal filosofo americano vi sono, infatti, i risvolti psicanalitici implicati dalla fissazione anale al centro della produzione in versi e in prosa di Jonathan Swift,⁷⁷ autore menzionato non casualmente da Pasolini sia nell'elenco manoscritto di fonti sia fra i volumi custoditi nella valigetta dell'Appunto 19a. Concentrandosi su *I viaggi di Gulliver*, e più in particolare sulle razze di cavalli Houyhnhnms

⁷⁵ Cfr. M.A. Bazzocchi, “Tutte le gioie sessuali messe insieme”. *La sessualità in «Petrolio»*, in *Progetto Petrolio* cit., pp. 9-23.

⁷⁶ Cfr. N.O. Brown, *Studi sull'analità*, in Id., *La vita contro la morte* cit., pp. 265-442.

⁷⁷ Con il titolo «La visione escrementale» (in Id., *La vita contro la morte* cit., pp. 267-298) Brown rivaluta un'espressione utilizzata per il titolo di un capitolo della biografia swiftiana di J.M. Murry, *Jonathan Swift: A Critical Biography*, London, Jonathan Cape, 1954, pp. 432-438. Sul tema cfr. A. Huxley, *Swift*, in Id., *Do What You Will*, London, Chatto and Windus, 1929, pp. 93-106; D. Greene, *On Swift's "Scatological" Poems*, in «Sewanee Review», LXXV, 4, 1967, pp. 672-689; J.N. Lee, *Swift and Scatological Satire*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1971; Th.B. Gilmore Jr., *The Comedy of Swift's Scatological Poems*, in «PMLA», XCI, 1, 1976, pp. 33-43; D.T. Siebert, *Swift's "Fiat Odor". The Excremental Re-Vision*, in «Eighteenth-Century Studies», XIX, 1, 1985, pp. 21-38; T.C. Parker, «Swift and the Political Anus», in Id., *Sexing the Text. The Rhetoric of Sexual Difference in British Literature, 1700-1750*, Albany (N.Y.), State University of New York Press, 2000, pp. 49-80; J.P. Smith, «Swift's Shit: Poetic Traditions and Satyr-ic Effects», in Id., *Between Two Stools. Scatology and Its Representations in English Literature, Chaucer to Swift*, Manchester, Manchester University Press, 2012, pp. 187-226.

e Yahoos, Brown distingue la critica della funzione genitale incarnata dai primi dalla critica della funzione anale espressa dai secondi, i cui escrementi sono dotati di proprietà magiche che permettono loro di esprimersi e aggredire, anticipando i caratteri sadico-anali individuati da Freud:

Gli Yahoos rappresentano la cruda essenza della bestialità umana; ma l'essenza della visione di Swift e della redenzione di Gulliver è il riconoscimento che l'uomo civile dell'Europa occidentale non solo rimane Yahoo, ma è peggiore di uno Yahoo.⁷⁸

Come gli italiani sfigurati dal boom economico, anche gli Yahoos sono contrassegnati da un puzzo nauseabondo che, nel caso del romanzo swifciano, rappresenta per Gulliver una condanna quando tornerà in patria e constaterà che l'odore degli Yahoos è lo stesso odore dell'umanità a contatto della quale è sempre vissuto. La ripugnanza che Gulliver riserva agli Yahoos (e quindi alla civiltà dalla quale proviene) sembra essere la stessa che Pasolini esprime nei confronti di Carlo⁷⁹ e del Merda.⁸⁰ L'esistenza di quest'ultimo può essere interpretata quale esito del parto anale del protagonista, soprattutto in relazione a quanto si legge in *La nuova periferia* (V), dove Carlo, in preda agli spasmi intestinali

cercava di comprimersi il ventre, camminando un po' ripiegato in avanti, ma con la testa alta come un cieco. Egli si guardava intorno, cercando qualcosa con uno sguardo mendico. Niente al mondo contava, in quel momento, più di un luogo appartato dove evacuare quei tremendi escrementi che urgevano come acque contro una diga che stava per crollare. (Pe, p. 598, cassato)

“Riaggiornando” a distanza di anni la scarica diarroica del Cagone in *Una vita violenta*,⁸¹ quest'ultima scena replica la conclusione dell'Appunto 102 in cui l'ingegner Gianni e Orlando, operaio di un'industria biscottiera, espellono le loro feci personificate in neonati («era la loro merda [...] che vagiva», Pe, p. 515). La nascita anale non solo genera «un misto di

⁷⁸ N.O. Brown, «La visione escrementale» cit., p. 180.

⁷⁹ Sul punto cfr. A. Fiorillo, «*Esso mi è ripugnante*». *Il personaggio nell'opera di Pasolini*, in *Petrolio 25 anni dopo* cit., pp. 197-210.

⁸⁰ A. Maggi (*The Resurrection of the Body* cit., p. 239) paragona in particolare gli Yahoos agli adepti del Primo Girone della Bruttezza e della Ripugnanza.

⁸¹ «Il Cagone corse alla disperata, tirandosi giù di nuovo i calzoni, si mise sul ciglio della strada [...]. Il Cagone stette ancora lì, a lamentarsi a denti stretti, col collo tirato per il dolore. Poi piano piano si rialzò, si ritirò su i calzoni, riabbottonandosi; la pace era così completa che si sentiva un cane abbaiare a cinque sei chilometri di distanza, dietro tutta quella terra bagnata e quei montarozzi trucidi, verso Roma o verso il mare, non si capiva bene: e pareva un'anima persa che piangeva»: P.P. Pasolini, *Una vita violenta* cit., p. 882.

“angoscia” e di “piacere”, sotto forma di contrasto fra desiderio di ritenzione e desiderio di liberazione», ma è anche un’improvvisa manifestazione del sacro, «la ierofania del presente che s’infutura» (*Pe*, pp. 514-515),⁸² a dimostrare il carattere interclassista e omologante del nuovo potere: i figli “cacati”, infatti, si assomigliano.

Coerente con i «sogni *da gabinetti*» che secondo James Hillman rappresentano la morte del desiderio e l’iniziazione agli inferi,⁸³ il fenomeno dell’evacuazione-parto permette a Pasolini di rimarcare il valore delle teorie ferencziane sulla funzione del retto e sull’equazione simbolica – già introdotta da Freud in *Trasformazioni dell’erotismo anale* – fra “bambino-feci” e “bambino-pene”,⁸⁴ ripresa da Ferenczi là dove, trattando del passaggio fra stadio anale e masturbatorio, afferma che «l’identità simbolica ‘bambino-contenuto intestinale’ è sostituita dal simbolo ‘bambino-pene’». ⁸⁵ Si potrebbe perfino ipotizzare che il “bambino-merda” espulso da Carlo sia proprio il Merda⁸⁶ che, insieme a Cinzia, è protagonista della celebre “Visione” in cui attraversa i gironi e le bolge della nuova periferia romana prosciugata dalla sterilità del capitalismo.⁸⁷ “Visione” che si conclude con il *raptus in coelum* di Carlo, mentre davanti ai suoi occhi sbalorditi si manifesta la perturbante topografia di una Roma erotizzata:

Con gli occhi brucianti di lacrime, Carlo osservò che tutte le cupole, rivestite di nuovi materiali, avevano assunto l’aspetto inequivocabile di seni, coi loro capezzoli anatomicamente perfetti, “à trompe l’oeil”. Tutte le piazze, altresì, erano state modificate – sia le grandi che le piccole – in modo da far loro prendere la forma, sempre ineccepibile, di enormi fiche. Infi-

⁸² Quanto alla teoria infantile della “nascita anale”, essa investe anche il piano formale dell’opera, in quanto «“Anal birth” is also the name of a new apocalyptic regeneration, of a new “form”» (A. Maggi, *The Resurrection of the Body* cit., p. 15).

⁸³ Cfr. J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi, 2003, pp. 228-229: «I “sogni *da gabinetti*” (quelli in cui ci sono bisogno urgente di defecare, fogne intasate e inondazioni fecali, o l’imbarazzante e frustrante ricerca di un posto “dove andare” o la scoperta di essersela fatta addosso o simili) possono essere letti come iniziazioni al mondo infero. Si tratta effettivamente di esperienze di morte, per l’Io diurno, per il quale essere pulito equivale praticamente a essere fatto a immagine di Dio».

⁸⁴ Cfr. S. Freud, *Trasformazioni pulsionali, particolarmente dell’erotismo anale* [1917], in Id., *Opere* cit., vol. 8, *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, pp. 177-187: pp. 183-187.

⁸⁵ S. Ferenczi, *Thalassa* cit., pp. 41-42. Come sostiene Freud, nella produzione inconscia «il concetto di sterco (denaro, regalo), e quelli di bambino e di pene non appaiono ben separati l’uno dall’altro ma anzi vengono facilmente scambiati fra loro» (*Trasformazioni pulsionali* cit., p. 182).

⁸⁶ Pur non prendendo in considerazione il quinto appunto di *La nuova periferia* (edito solo ora in *Pe*, pp. 598-599), ad avanzare questa convincente proposta esegetica è A. Maggi, *The Resurrection of the Body* cit., p. 235.

⁸⁷ Cfr. G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, a cura di V. Ronchi, Milano, B. Mondadori, 2005.

ne, tutti i campanili, che a Roma non son molti né molto grandi, con gli stessi accorgimenti, erano stati trasformati in una serie di cazzi di tutte le dimensioni. Quando il Carro fu al suo zenit, sul Centro, e si fermò, tutto l'insieme della città poté essere abbracciato con un solo sguardo: la sua forma era quella – anch'essa inequivocabile – di un'immensa Croce Uncinata. (*Pe*, p. 448)

Non sarebbe bizzarro annoverare il *Gran finale della Visione* (Appunto 73) fra i cosiddetti “sogni di volo”, espressione con cui lo psicanalista Paul Federn configura i sogni di erezione:⁸⁸ una scena imponente che qui celebra il matrimonio fra *eros*, sesso e (bio)potere mediante un «Lager complex»⁸⁹ che iscrive nelle geometrie urbanistiche un mostruoso e intrusivo Super-Io.

V. Conclusioni

La fissazione scatologica di Pasolini spiega l'importanza attribuita in *Petrolio* all'apparato genitale tramite il quale i personaggi ricevono gratificazioni libidinali garantite anzitutto dal “gioco”⁹⁰ anfimittico fra ritenzione ed espulsione, cui si aggiungono le fantasie sessuali connesse alla teoria cloacale. Così, l'“opera mondo” si fa essa stessa cloaca, quasi fosse «modellata dalle mani di un Dio Briccone che si diverte a manipolare le cose come un bambino che gioca con le feci»,⁹¹ un *deus otiosus* che contempla a distanza la Terra ridotta a un infernale acquirtrino in cui la natura è trasfigurata in un'enorme latrina. Pasolini, *alter Christus* con «le gambe bagnate di orina» e «le feci incollate alle coscie [*sic*] [...] / [...] / perdute dal povero ano senza più volontà»⁹² carica sul proprio corpo la *cloaca mundi*: «Dietro, o sotto, quell'Inferno / (dove ci siete tutti, *nominati*)», avverte, «ce n'è un altro, come chi vagasse / nella profondità di un fosso sotterraneo, / di una cloaca...».⁹³

Se l'antico fanciullo di Casarsa aveva il viso di rosa e miele, di sangue e fiele, ora il suo volto è «di merda e mèil», «di pis e fèil».⁹⁴ La demistifica-

⁸⁸ P. Federn, *Sui sogni di volare* [1914], in *Saggi di psicologia freudiana*, a cura di H.M. Ruitenbeek, trad. it. di J. Sanders, Roma, Astrolabio, 1975, pp. 88-92.

⁸⁹ Cfr. R.S.C. Gordon, *Pasolini and the “Lager Complex”*, in *Corpus XXX* cit., pp. 29-48.

⁹⁰ A parlare di «modo simbolico e ludico» delle manifestazioni coitali è S. Ferenczi, *Thalassa* cit., p. 78, corsivo mio.

⁹¹ M.A. Bazzocchi, *Merda* cit., p. 299.

⁹² P.P. Pasolini, *Appendice a «Bestemmia»*, in Id., *Tutte le poesie* cit., vol. 2, p. 1114.

⁹³ Id., *L'Opera dell'Inferno*, in *Appendici a «Poesia in forma di rosa»* cit., p. 1367.

⁹⁴ Cfr. rispettivamente Id., *Ploja tai cunfins*, in *La meglio gioventù*, *ivi*, vol. 1, p. 11, e Id., *Ploja fòur di dut*, in *La nuova gioventù*, *ivi*, vol. 2, p. 409.

zione dell'idillio introduce alla degradante dittatura del potere consumistico che, come una chiazza di petrolio, impania tutto fino a monopolizzare le più essenziali libertà dell'essere umano, inclusa la sua produzione escrementizia. L'uomo, allora, non è più solo ciò che mangia, ma anche ciò che defeca. È l'inferno osceno di *Salò: ob scaenum*, che sta fuori dalla scena, cioè ineffabile, irrapresentabile, e soprattutto *ob coenum*, che sta davanti alla melma, alla merda-feticcio, massa informe e indistinta da cui lasciarsi inondare fino a dissolversi come accade a Sardar in *Petrolio* e, in egual modo, ai gomorriti in *Porno-Teo-Kolossal*. L'epidemia di peste dalla quale sono colpiti simboleggia ben altra infezione, vale a dire quella che, negli anni Settanta, promana dall'ideologia (neo)capitalista, causa del genocidio antropologico denunciato da Pasolini con forza anzitutto nelle *Lettere luterane*. Luterane, per l'appunto, se è vero che il Neopotere è figlio della nuova borghesia, erede di quella contro la quale, secoli prima, proprio Lutero scagliava le sue velenose frecciate scatologiche. Ecco allora i cittadini di Gomorra

colti da sintomi spaventosi: chi vomita; chi, preso da una diarrea interminabile defeca nelle strade, morendo sulla propria merda; chi muore sul proprio vomito. Pustole orrende invadono i corpi – cadono gli occhi marci dalle occhiaie – cadono i capelli irti – tutti gli abitanti di Gomorra diventano spettri purulenti, che piano piano si decompongono e muoiono uno sull'altro, ammuccchiandosi in cataste immense.⁹⁵

⁹⁵ Id., *Porno-Teo-Kolossal*, in Id., *Per il cinema* cit., vol. 2, p. 2733. Sulla scorta di Brown, M. Mieli (*Elementi di critica omosessuale* cit., p. 152) scrive di Lutero (e ciò, con le dovute differenze, vale anche per Pasolini): «è proprio la rimozione della vita pulsionale, il rifiuto dell'(omo)sessualità e dell'analità, a fare di Lutero il nemico di Satana. Ciò, malgrado egli sapesse bene di essere carnalmente dominato dal Demonio, che è signore di questa vita terrena, di questo mondo perverso per il quale il riformatore reclamava pene più tremende di quelle che distrussero Sodoma e Gomorra. [...] Soprattutto Lutero deve opporre Dio al Demonio per non cadere nella merda e nell'amplesso satanico, deve pure trovare un mezzo d'evazione puro, spirituale, fideistico che lo tenga sospeso per aria. La sua religione non poteva che diventare quella di coloro che, ben coscienti di essere strettamente vincolati dal denaro, dalla "roba", alla Terra (e incoscienti che il denaro li lega in realtà alla merda), dovevano escogitare un compromesso "spirituale", ideologico – un compromesso storico – che li elevasse, in apparenza, dal *feticcio della merda* in cui stavano trasformando la Terra».



scrittura/lettura/ascolto

Farsi del male con la lingua

STEFANO DAL BIANCO

Università degli Studi di Siena
stefano.dalbianco@unisi.it

Abstract. The essay is a personal testimony on the sidelines of the conference on poetry and rubble held in Freiburg (proceedings published in No. 14 of «L'Ospite Ingrato»). After a brief survey of the presence of the theme of rubble in his own poetic production, the author dwells on issues of free metrics of the immediate contemporary, which appears characterized by an increase in the distance between accents, in the direction of the spoken language. In this context, however, the endecasyllabic tradition – but also the more recent tradition of other verses canonized in the twentieth century, such as the Pascolian novenary for amphibrachi or the anapestic decasyllable – is found split into rhythmic cells of traditional aura, well interiorized in the poets' memory. This situation, where the rhythmic instance prevails over the metric one, promotes, and makes perceived as unmarked in the sequence, some measures of verse that once 'jarred', thanks to some rhythmic "concordances of pace." Authors cited: Stefano Dal Bianco, Beppe Salvia, Silvia Bre, Antonio Riccardi, Umberto Fiori, Massimo Gezzi.

Keywords: contemporary Italian poetry, rhythm of Italian verse, contemporary Italian metrics.

Riassunto. Il saggio è una testimonianza personale *a latere* del convegno su poesia e macerie tenutosi a Friburgo (atti pubblicati nel n. 14 de «L'Ospite Ingrato»). Dopo una breve ricognizione sulla presenza del tema delle macerie nella propria produzione poetica, l'autore si sofferma su questioni di metrica libera della immediata contemporaneità, che appare sempre più caratterizzata da un aumento della distanza fra gli accenti, in direzione della lingua parlata. In questo contesto, tuttavia, la tradizione endecasillabica – ma anche quella più recente di altri versi canonizzati nel Novecento, come il novenario pascoliano per anfibrachi o il decasillabo anapestico – si ritrova splittata in cellule ritmiche di aura tradizionale, bene interiorizzate nella memoria dei poeti. Questa situazione, dove l'istanza ritmica prevale su quella

metrica, promuove, e fa percepire come non marcate nella sequenza, alcune misure di verso che un tempo 'stonavano', grazie ad alcune «concordanze di passo» ritmico. Autori citati: Stefano Dal Bianco, Beppe Salvia, Silvia Bre, Antonio Riccardi, Umberto Fiori, Massimo Gezzi.

Parole chiave: poesia italiana contemporanea, ritmo del verso italiano, metrica italiana contemporanea.

L'occasione di condividere una esperienza personale *a latere* di questo convegno sul tema delle macerie mi ha messo un po' in crisi. Sono andato a riguardarmi tutte le poesie che ho scritto, e non ho trovato quasi niente che possa corrispondere al suddetto tema. Questa carenza è un po' sospetta, e può darsi che abbia a che fare con una mia, reale o presunta, sbandierata o disattesa, riluttanza a parlare di contenuti espliciti. Dovrò comunque dirottare il discorso sul versante stilistico e formale, ma prima riferisco gli scarsi risultati dello spoglio tematico. Si tratta di due poesie da *Ritorno a Planaval*:¹ ecco la prima:

Il vetrino

Una sera, ero in ritardo, con un asciugamano, inavvertitamente, ho urtato una preziosa bottiglietta di profumo, che è caduta. I pezzi sono stati raccolti, quasi tutti in un primo momento, altri nel corso del tempo, a mano a mano diminuendo le proporzioni dei reperti. Dopo un mese in un anfratto del pavimento è comparso un vetrino trasparente, ma nessuno l'ha raccolto.

È passato altro tempo, ogni volta che entravo nel bagno lo vedevo e mi ripromettevo:
«Prima di uscire lo raccolgo e lo butto»,
e nelle mie faccende lo tenevo d'occhio
perché non se ne andasse o scomparisse
tra le frange del tappeto o altro.

Ma il bagno libera i pensieri e al momento di uscire dalla stanza un'altra memoria ne prendeva il posto,
e il vetrino è rimasto e negli ultimi giorni è diventato un'ossessione, un'ossessione all'ultimo secondo regolarmente rimossa.

¹ S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori, 2001.

E oggi mi sono impuntato,
 mi sono concentrato più di ieri
 e più dell'altro ieri e ce l'ho fatta:
 è stata una vittoria graduale
 di una memoria su altre memorie.

Ho allungato la mano e con sorpresa
 il vetro non ha opposto resistenza:
 è stato docile, si è fatto raccogliere
 come se per tutto questo tempo
 avesse atteso me, il mio intervento.

Adesso non so se per pietà, per un senso del dovere
 per rispetto o per amore l'ho posato
 sul nero della scrivania, davanti a me,
 e scrivendo lo contemplo e raccolgo
 la sua storia di cosa legata alla mia,
 e uno stesso appartamento ci contiene.

Sono orgoglioso di averlo salvato
 e lui risponde alla luce e manda timidi bagliori.
 Ma io ci vedo dentro il firmamento e questa notte
 lo metto all'aperto e me lo guardo
 perché c'è la luna, perché ritorni,
 nella chiara altezza di cobalto, il cielo.

È soltanto grazie a questo nostro incontro che mi sono reso conto che il vetrino potrebbe essere una metafora di ciò che resta della tradizione. Più tentiamo di uscirne, di liberarcene – qui addirittura sperimentando la prosa – e più i *reperti* resistono «negli anfratti del pavimento», e diminuiscono di *proporzioni*, ma restano luminosi e brillano. Malgrado la volontà di distacco e quasi la scommessa di “andare a capo a caso”, anche sul piano formale si potrebbe notare il persistere più e meno manifesto di cellule ritmiche e prosodiche tradizionali, ma preferisco passare subito al secondo esempio:

Lenzuola

Ho due lenzuola vecchie di vent'anni
 e una federa a fiori
 che tengo in casa per gli amici intimi,
 usandole sempre ma ogni volta pensando
 e pregando, temendo lo strappo
 che potrebbe seguire al lavaggio,
 ogni volta congetturando

un utilizzo diversificato dei ritagli
 come tendina, fazzoletto, come involucro antipolvere,
 come sacca per le pantofole.

I miei amici non lo sanno che ogni volta un poco tremo
 a vederli dormire beati
 nel sudario di un passato solo mio
 che ogni volta per loro si assottiglia e ogni volta,
 grazie a loro, mi tortura.

Questa per me è sempre stata una poesia sul feticismo degli oggetti, che in *Planaval* è un tema ricorrente. Mi rendo conto che in realtà si tratta sempre di salvare dei resti, o meglio delle vestigia del passato. E anche qui si può tirare in ballo il nostro rapporto con la tradizione: si cerca di attuare una funzione di riuso per qualcosa che continua ad “assottigliarsi”. In più, rispetto al *Vetrino*, c'è la sofferenza che queste operazioni di conservazione della memoria comportano.

Cerco di venire al punto, iniziando da un'osservazione ovvia: non c'è scrittura, come non c'è consapevolezza umana, senza sofferenza. Ciascuno di noi ha subito dei traumi, in questa o quella fase dell'esistenza, o in tutte, dei quali traumi ha saputo far tesoro, in un modo o nell'altro, trasferendoli o sublimandoli in scrittura. A un certo punto si può avere la fortuna di riconoscere che il trauma non è quello del singolo ma è storico, o addirittura ontologico. È insito nella condizione umana.² Alla base di tutto c'è qualcosa che si è rotto, si è rotto in passato e continua a rompersi ogni giorno. Quando si scrive tutto è maceria, nel senso che si parte sempre da una esigenza di ricostruzione, di riedificazione formale di ciò che è andato distrutto nel trauma. Questa ricostruzione non può che fondarsi sulle macerie, sui resti di ciò che è stato.

La metafora urbanistica è più che adeguata: le nostre città sono questo: edifici che sorgono sullo stesso sito di edifici dei secoli passati, magari sulle stesse fondamenta, o incorporandone i resti, o anche solo usandoli come materiale da costruzione. Certo, si può anche scegliere di edificare totalmente *ex novo*, su terreno vergine, per così dire. Ma questa scelta, che è quella di tante avanguardie, incorre in due problemi specifici: primo, la perdita del proprio luogo, la rinuncia al radicamento, che comporta di fatto un isolamento sociale, la mancata condivisione dello spazio urbano. È il caso di quei quartieri sorti alle periferie delle città, che possono anche essere di lusso (Milano 2, Milano 3...), ma di fatto *non sono* la città, non

² È un concetto espresso a più riprese da Andrea Zanzotto: vedi soprattutto il saggio-intervista *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di L. Barile, G. Bompiani, Roma, Nottetempo, 2007.

entrano in una relazione vera con lo spazio di tutti. Secondo, il rischio o la possibilità, sempre in agguato, che i vestigi della tradizione urbana rientrano nel progetto in modo imprevisto e fuori controllo. Ciò che di fatto vanificherebbe nella sostanza lo scopo di una radicale palingenesi.

Dunque, premesso che il trauma fondamentale, da riconoscere in quanto tale, non solo è condiviso da tutti, ma lo è anche sul piano diacronico, cioè si configura come il centro vuoto di tutta la poesia di coloro che hanno scritto prima di noi nei secoli, rispetto alla presenza della tradizione: gli atteggiamenti principali sono forse due.

C'è chi considera questi residui come una cosa morta, non passibile di rigenerazione, e pertanto li espone, li prende tali e quali e nei casi più radicali li riversa sulla pagina come citazioni o come riprese formali integrali. È un modo legittimo di comunicare con il passato, riattualizzandolo. Più che di riedificazione parlerei però in questo caso di "manutenzione", o forse di "museificazione", nel senso che l'aspetto generativo si esercita qui al di fuori dello spirito della tradizione, e dei suoi significati intrinseci.

La posizione che a me interessa di più è quella di chi non considera la tradizione come data una volta per tutte, ma come una parte viva di sé, e quindi non si pone più il problema di conservarla più o meno intatta, ma non può evitare di coltivare la pianta, per così dire. La pianta cresce e si dirama anche molto lontano dal fusto che la sostiene, ma in ogni foglia le nervature sono quelle, quello il colore, ecc. A fasi di allontanamento, anche radicale in apparenza, possono corrispondere fasi in cui si registra un rientro più sensibile nell'alveo.

È naturale che queste eventuali fasi di rientro si affidino a un incremento del respiro endecasillabico, ma non sono tutte uguali fra loro, perché non si tratta in realtà – io credo quasi mai – di un "rientro", bensì di un approfondimento alle radici della lingua: la coincidenza interiore con l'asse portante della tradizione si fa sempre più intensa, e quindi dà esiti in qualche modo più liberi e più sottili rispetto alle fasi precedenti. Esiti scarsamente percepiti dai profani, e da tanti critici, che in genere si accorgono solo di un presunto ritorno all'ordine – cioè insomma che ci sono degli endecasillabi – ma non dell'inevitabile, progressivo, affinarsi delle facoltà di ascolto della lingua da parte di chi scrive. È così che gli endecasillabi di un trentenne possono avere poco a che spartire con gli endecasillabi dello stesso divenuto sessantenne. Ciò che viene progressivamente ad affinarsi, nel corso di decenni, è il rapporto tra forma del contenuto e sostanza dell'espressione. Cresce insomma il grado di spontaneità nell'aderire alla natura archetipica della tradizione, che non è immediato scovare nel suono della lingua stessa. Ogni "legnosità" involontaria tende a scomparire, non solo perché si pensa in endecasillabi (questo è sempre stato norma-

le), ma proprio perché si è liberi di smettere di pensare. A questo punto dell'evoluzione di una voce, il tasso di endecasillabi in sé non ha più alcuna rilevanza, come non ha più senso la distinzione tra ciò che dall'esterno viene percepito come "rientro" o come liberazione, come corrispondente o meno alle forme esteriori della tradizione. A essere sempre più interiorizzato non è più un modello metrico, ma qualcosa come l'archetipo sillabo tonico dell'italiano o, se si vuole, il *sensu del suono* della propria lingua, o forse il *suono del sensu*, come volevano Paul Valéry e Robert Frost.

Siamo qui ben dentro ma forse un po' oltre la categoria di "allusività metrica", coniata da Mengaldo per Fortini e per tanta metrica libera del Novecento, «per cui è fondamentale una doppia condizione paradossale: che quelle forme [le forme metriche classiche] siano arretrate sullo sfondo rispetto a un insieme di possibilità nuove; che la loro memoria sia viva e il loro potenziale simbolico non ancora del tutto esausto».³ Se dico "un po' oltre" è perché non sono sicuro che il termine "allusività" non ci vincoli ai meri esiti esteriori delle forme, e possa tener conto del reale grado di interiorizzazione dei meccanismi prosodici della lingua, lingua che è tradizione, così come per esempio l'endecasillabo è espressione naturale della struttura prosodica dell'italiano.

In ogni caso, ciò che avviene in concreto è che non solo la tradizione endecasillabica, ma anche tutta intera la tradizione della metrica libera novecentesca (novenari "pascoliani", novenari giambici, decasillabi "manzoniani", tredecasillabi e così via) si ritrova liberamente, spontaneamente, splittata in cellule ritmico-prosodiche interiorizzate: atomi, macerie, che entrano con naturalezza a far parte di un contesto di metrica libera.

Il problema di tanti – ma non di tutti – a questo punto diventa puramente intonativo, e consiste nel far sì che questa compagine non stoni e non sia noiosa. Tutto questo, chiaramente, all'insaputa del lettore/ascoltatore. Ma anche qui ci sono dei livelli, perché il gioco è tanto più soddisfacente quanto meno si vede. E addirittura si può giungere al punto per cui vale sommamente un'altra affermazione di Frost: «Voglio che mi capiate male».

Questa volontà di essere fraintesi non ha niente a che vedere con l'essere oscuri perché solo occasionalmente tocca la sfera dei significati. È propriamente qualche cosa di masochistico, oppure di iniziatico, per cui si gode a rendere ambigua la prosodia, e a costruire dei trucchi per far scivolare i lettori meno attenti rispetto a meccanismi ritmico-intonativi che invece, per l'orecchio di chi avesse intelletto d'amore, sono ferrei e terribilmente autoritari, *in quel contesto*, nel rispecchiare la voce di chi parla.

³ Nella perfetta definizione di Giacomo Morbiato, *Su alcune implicazioni teoriche e storiche dell'approccio stilistico alla metrica*, in «Strumenti critici», XXXII, 1, 2017, p. 61.

Faccio un primo esempio. A dispetto di una sintassi affabile e lineare, nella mia scansione interiore la pronuncia della poesia seguente è oltremodo rallentata e quasi ieratica. L'esecuzione infatti obbedisce a un basso continuo ritmico metrico di ordine terribilmente tradizionale che, per non parlare d'altro, prevede una compagine tutta di imparisillabi obbligando il lettore sintonizzato a eseguire alcune dialefi che in altro contesto – o nell'interpretazione di un lettore distratto – sarebbero da considerare temerarie o aberranti:

11	Il tempo di aspettare il cane Tito	26810
11	che torni dalla sua perlustrazione	2610
7	al margine del prato	26
5	non è diverso	24
11 (10)	da quello della mia [˘] intera vita	26810
11 (10)	e [˘] anche più, se si dà retta ai saggi	24810
11	che parlano di eternità e concertano	25810
9	tra loro in modi sopraffini	248
11 (10)	quale sarà [˘] il destino dei cani	14710
7	e il valore del tempo,	36
9	ma [˘] io non so che gioco sia	2468
5	questo dei tempi	14
11 (10)	e non mi va di [˘] aspettare Tito	4810
5	più di una vita. ⁴	14

Parlo dei quattro endecasillabi “calanti” che calanti non sono in virtù del trattamento degli incontri vocalici. Al v. 6 lo iato *e[˘]anche*, già quasi sempre naturale nella lingua, è reso obbligatorio dall'inerzia verticale dell'attacco giambico sulla seconda sede nei versi precedenti.⁵ Simile è il caso dello iato *mia[˘]intera*, al v. 5, ancora più naturale se accentiamo il possessivo nella canonica sesta sede, grazie allo spazio atono altrimenti eccessivo nel verso, all'inerzia sulle seste sedi precedenti, e forse anche al richiamo dell'analogo ictus di sesta, sempre per spazio atono, su *sua* al v. 2. Il punto è che tutto ciò non impedisce al lettore distratto e affrettato di eseguire di 2^a7^a9^a il v. 5 («da quello della mia intera vita», con sinalefe *mia[˘]intera* e dunque con il possessivo atono) e di 3^a7^a9^a il v. 6 («e anche più, se si dà retta ai saggi», con sinalefe *e[˘]anche* e dunque ictus solo su *più*), stonando brutalmente in entrambi i casi.

Il tranello autolesivo è però ben più drammatico negli altri due endecasillabi incriminati, al v. 9 («quale sarà[˘] il destino dei cani») e al penultimo («e non mi va di[˘]aspettare Tito»), dove a giustificare le mie dialefi,

⁴ S. Dal Bianco, *Paradiso*, Milano, Garzanti, 2024, come anche le poesie seguenti.

⁵ Ancora più naturale è lo iato al quart'ultimo verso, novenario giambico, su *ma[˘]io*.

queste davvero eccezionali, non ho appigli se non appellandomi a fattori troppo poco rappresentabili, come una certa aura intonativa del contesto generale, informato a una dizione rallentata e tradizionale, e forse la responsabilità di una pausa forte dopo l'ictus di quarta nel favorire lo iato (più sicuramente al v. 9: «quale sarà»; ma un poco anche al penultimo: «e non mi va»).

Il rallentamento generale gioca anche a favore dell'ictus di 5^a sulla preposizione in «che parlano *di* eternità e concertano», endecasillabo anomalo di 2^a5^a8^a10^a, meglio identificabile come novenario pascoliano + x, che una volta sintonizzati sul profilo tradizionale dà man forte al rallentamento stesso ma è comunque eseguibile distrattamente come 2^a8^a10^a.

Ripeto per chiarezza: in questi casi il lettore poco educato è libero – e anzi è quasi invitato a farlo – di fraintendere il verso, e con esso l'intonazione generale della sequenza. A omogeneizzarla su un profilo canonico, e a produrre tutta una serie di rallentamenti ritmico intonativi, è di solito l'adagiarsi sul ritmo giambico, il più consentaneo alla natura prosodica dell'italiano. L'attrazione giambica si può esercitare però anche in assenza di un forte contesto canonico. Nella poesia seguente, piuttosto varia per ritmi e misure, è l'esigenza di trovare un appoggio su una sede pari (la seconda al v. 2, e la quarta al v. 6) che istiga alla dialefe con il tonificare le due preposizioni (*in* e direi anche *alle*), scongiurando altresì l'ictus di 5^a tanto nell'endecasillabo quanto nel novenario giambico.

13	Durerà pochissimo la fascia di sole	35912
11 (10)	che in orizzontale fa brillare	26(8)10
10	la seconda schiera di colline	359
8	lasciando spenta la prima	247
7	e più vicina a noi.	46
9 (8)	E infatti è alle nostre spalle	2(4)68
11	che il sole in due minuti nel frattempo	2(4)610
12	è tramontato lasciandoci di guardia	4711
7	all'ombra della terra.	26

Inutile dire che è sempre l'affabilità della sintassi, manifestamente colloquiale, a lavorare contro la percezione dei silenzi vocalici di aura tradizionale, che verrebbero travolti da una esecuzione troppo rapida, annullando gli iati e trasformandoli in “normali” sinalefi. Nella poesia seguente sono in iato gli incontri vocalici segnalati ai vv. 6, 8 e 12, mentre c'è sinalefe, sia pure con “attacco duro” (Menichetti), nel *che'ora* al v. 1. È significativo che, a differenza di ciò che accade sul medesimo nesso al v. 8 (*che'ora*), il primo verso sia più incline alla pronuncia veloce con sinalefe: in *incipit* non si fa sentire la pressione del contesto intonativo, e per giunta la sinalefe ha come esito, incistato nel verso lungo, un endecasillabo.

14	Come si riferisse a un vento che ^o ra non c'è	1681013
7	sembrava avesse senso	246
12	la preghiera del castagno fra i castagni,	3711
10	di una vita nel tempo dispersa e	369
7	presente lì nel varco	26
11	tra le fronde che ^o apre alla campagna.	3610
9	<i>Ma come sarebbe se il vento</i>	258
9	<i>che^ora non c'è non avesse</i>	258
12	<i>vegliato su noi, sulla nostra, preghiera</i>	25811
7	<i>di farci stare qui</i>	246
7	in vista di un castagno	26
11	che si sporgeva ^o alto tra i fratelli.	4610

Come è noto, pressappoco all'altezza dell'ermetismo si è venuto grammatizzando alla coscienza ritmica novecentesca il novenario pascoliano per anfibrachi, di 2^a5^a8^a. Tanto è vero che, dopo l'abuso fattone negli anni Trenta e Quaranta, la forte configurazione di questo verso, quanto mai cantabile e martellato, ha prodotto grandi crisi di rigetto già dal decennio successivo, crisi avvertita sia da qualcuno dei protagonisti della trascorsa stagione (il Sereni degli *Strumenti*, contro quello di *Frontiera* e del *Diario*) sia dai più giovani (lo Zanzotto di *Dietro il paesaggio*), che tendono a evitarlo⁶ appunto perché troppo cantabile. E insomma da una settantina d'anni che il novenario pascoliano, e con questo i fenomeni di scalarità ritmica per anfibrachi, è entrato a far parte del novero dei relitti di una tradizione difficile da riesumare tale e quale. Uno dei modi per farlo è di dissimularne la comparsa col disinnescare gli effetti del ritmo battente per forza di sintassi e intonazione. Ho segnalato in corsivo la sequenza scalare dei versi 7-9 (e in parte 10) della poesia appena citata, dove questi effetti di distrazione ritmica (ariosteschi?) mi sembrano funzionare a sufficienza, nel senso che la scalarità non è avvertibile di primo acchito.

Non mi soffermo sulla valenza endecasillabica del v. 4 («di una vita nel tempo dispersa e»), decasillabo “manzoniano” di 3^a6^a9^a, bene attestato in quanto endecasillabo calante in tutta la poesia del Novecento. Ricordo soltanto che il piede anapestico regolare (-+--+--+-) di questo verso è parente stretto, grazie al comune passo ternario, anche del novenario pascoliano per anfibrachi (-+--+--+), che a sua volta è allungabile a dodecasillabo di 2^a5^a8^a11^a. La famiglia di passo ternario comprende del resto, oltre all'endecasillabo “anapestico” di 3^a6^a10^a, anche quello dattilico di (1^a)4^a7^a10^a, nonché l'ottonario corrispondente, di (1^a)4^a7^a, il settenario di 3^a6^a e così

⁶ Con la notevole eccezione dei pascoliani di ascendenza diretta, come il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*.

via. La percezione di queste “concordanze di passo” in misure versali differenti è riservata ai contesti di metrica libera novecentesca, dove queste misure possono ritrovarsi variamente compagnate. L'effetto immediato sulla nostra coscienza ritmica è una sorta di apertura e allargamento del canone tradizionale, per cui determinate misure storicamente bistrattate, come certi ottonari e dodecasillabi, non sono più avvertiti come elementi di disturbo o di stonatura nel contesto di sequenze più canoniche, ma possono contribuire all'aura tradizionale della compagine.

È questo che si intende quando si dice che in metrica libera l'istanza ritmica prevale sull'istanza metrica. Riguardo al passo ternario, la mia sensazione – non dimostrabile, almeno in questa sede – è che dopo lo sdoganamento operato dai protagonisti della mimesi del parlato, negli anni Sessanta, questi ritmi ternari siano sempre più frequenti nella poesia contemporanea, forse come conseguenza di una progressiva tendenziale adesione alla realtà del parlato stesso, che comporta, in sostanza, un aumento delle distanze accentuali nel verso.

Questa dilatazione dei tempi forti, come effetto di una sintassi rispettosa del parlato, sta promuovendo, negli ultimi decenni, la diffusione del dodecasillabo di 4^a7^a11^a e soprattutto una sua percezione come verso “non marcato” per l'orecchio endecasillabico. Ecco alcuni esempi da Beppe Salvia (primi anni Ottanta):⁷

io non ricordo le insegne le bandiere
 e dello sciocco mistero che non mai
 e nell'armadio un vestito di più lana
 di ribellione e l'oscuro sacrificio
 e altri, più recenti,⁸ da Silvia Bre:
 questa grandiosa rivincita del vuoto
 sette minuti di eterna discordanza

Se i versi di Salvia sembrano tutti normalizzabili a endecasillabi di 3^a6^a, diciamo pure per anacrusi della prima sillaba del verso, ma ci procu-

⁷ B. Salvia, *Cuore (cieli celesti)*, Roma, Rotundo, 1988, e Id., *Elemosine eleusine*, Roma, Edizioni della Cometa, 1989.

⁸ Rispettivamente da *Marmo*, Torino, Einaudi, 2007 e da *La fine di quest'arte*, Torino, Einaudi, 2015. Questi dodecasillabi di 1^a4^a7^a11^a sono particolarmente frequenti in Bre.

rano un effetto di leggera stonatura, questo non succede ai casi da Bre, che filano lisci come l'acqua al nostro orecchio, certo per la sintassi più coesiva, ma certo anche per il fatto di coniugare in sé il consueto andamento dattilico degli endecasillabi di 1^a4^a7^a con il passo, ancor più consueto, della cadenza finale degli endecasillabi di 6^a10^a, vale a dire con tre sillabe atone fra gli ultimi due ictus del verso (+---+).

È mio parere che questa cadenza finale degli endecasillabi di 6^a10^a, che nella classica variante a ictus distanziati, di 2^a6^a10^a, è replicata nel primo emistichio (-+---+---+-), sia responsabile della fortuna di cui gode in anni recenti il dodecasillabo di 3^a7^a11^a (è il terzo verso della poesia di cui sopra: «la preghiera del castagno fra i castagni»), che ne condivide il passo allargato, con piede di quattro sillabe. È uno dei casi frequenti in cui le esigenze di una sintassi a misura di parlato si sposano con la memoria endecasillabica: il nostro orecchio non fa alcuna fatica a sintonizzarsi sul passo ritmico di questi versi, poiché li riconosce come “endecasillabi liberati”; qui è Umberto Fiori da *Esempi*:

e il tuo premio e la tua sola compagnia.⁹

Qui Antonio Riccardi:

nella siepe tra la stipa delle fate

e le secche prescrizioni da sapere

digeribili dagli acidi e dal muco¹⁰

ed ecco un'intera sequenza del più giovane Massimo Gezzi, che ne infla addirittura tre in pochi versi: segno che questo dodecasillabo è ormai canonizzato, tanto da ospitare, se messo in serie, fenomeni di scalarietà ritmica sul piede quaternario, qui a partire proprio dall'endecasillabo di 6^a10^a sovrastante e consanguineo:

11 interminabili sconfitte (*is this*, 4810

⁹ U. Fiori, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 1992. Fiori in realtà predilige attacchi canonici di 3^a e 6^a, di solito seguiti da 10^a, conservando l'endecasillabo, ma spesso protraendo la sequenza di sillabe atone (ben quattro di fila!) nel dodecasillabo, fra 6^a e 11^a: «E ora insieme spalancano, nelle case» (*Esempi*); «Verso sera, sul ponte, dentro una macchina» (*Chiarimenti*, 1995). Questo sbilanciamento ritmico fra gli emistichi, con la seconda parte del verso in caduta libera, è uno degli elementi che fanno tanto “vera” e inconfondibile la pronuncia “parlata” di Fiori, ma senza perdere l'aura endecasillabica.

¹⁰ A. Riccardi, da *Aquarama e altre poesie d'amore*, Milano, Garzanti, 2009 e da *Tormenti della cattività*, Milano, Garzanti, 2018.

12	dice un quadro di parole cancellate,	3711
10	<i>is this the life you wanted to live?</i>).	2469
11	Ma se sono sconfitte perlomeno	3610
12	fanno polvere, rovinano: se li apri	3711
12	a decenni di distanza certi armadi	3711
7	dischiudono tesori. ¹¹	26

Va da sé che la medesima concordanza di passo può assimilare l'ottenario di 3^a7^a – un verso che fino a ieri suonava malissimo – al settenario di 2^a6^a.

Mi fermo qui; chiedo scusa se ho detto delle banalità. In ogni modo, a fare la differenza tra una concordanza reale e una che “non funziona” è sempre il contesto – generale e immediato – sintattico e intonativo, oltre che ritmico. Quando le concordanze di passo “funzionano”, sono bene avvertite da chi legge, al punto che, se ci sono delle deviazioni, si tende a farle rientrare attuando dialefi o dieresi altrimenti improponibili, oppure tonificando sillabe che non ne avrebbero il diritto in contesti meno sintonizzati.

¹¹ M. Gezzi, *Sempre mondo*, Milano, Marcos y Marcos, 2022.

scrittura/lettura/ascolto

“Finding oneself” in another language: understanding translanguaging and building tools for dealing with trauma in educational contexts

ANDREINA SGAGLIONE

Università per Stranieri di Siena
sgaglione@unistrasi.it

Abstract. In the disjointed context of our multicultural globalization, marked by large-scale mass migrations and a rapidly changing anthropological and cultural landscape, educational settings should provide, in learning/teaching pathways, suitable tools to foster a necessary capacity for multicultural rootedness and recognition. The complexity of the present and the conflicts that characterize it confront us with the urgency of carefully observing the diverse plural histories that identify our societies and of welcoming and valuing the wealth of voices and languages that inhabit the world. Often the situation of disorientation in which immigrant learners, both newcomers and second-generation, find themselves, is not perceived as an integral part of a larger dimension that is that of translanguaging, a condition of crossing languages, a significant form of multicultural multilingualism. Translanguaging through its articulations, namely translanguaging, translanguaging writings and translanguaging imaginary, represents a lens through which to better understand the condition of translanguaging learners and the possible traumatic component intertwined with the migration experience. This paper will examine translanguaging in its fundamental aspects with a focus on those traits that have potential for application in multilingual educational settings. The issue of migratory trauma will be addressed by proposing teaching strategies that help develop some fundamental tools for success in learning, such as resilience and hope, as outlined in some recent internationally tested protocols.

Keywords: translanguaging, trauma, new applications in educational settings.

Riassunto. Nel contesto disgregato della nostra globalizzazione multiculturale contraddistinto da grandi migrazioni di massa e da un paesaggio antropologico e culturale in rapido mutamento, i contesti educativi dovrebbero fornire, nei percorsi di apprendimento/insegnamento, strumenti adatti a favorire una necessaria capacità di radicamento e di riconoscimento multiculturale. La complessità del presente e i conflitti che lo caratterizzano ci pongono di fronte all'urgenza di osservare con attenzione le diverse storie plurali che individuano le nostre società e di accogliere e valorizzare la ricchezza di voci e di lingue che abitano il mondo. Spesso la situazione di disorientamento nella quale si trovano gli apprendenti immigrati, sia neoarrivati che le seconde generazioni, non viene percepita come parte integrante di una più ampia dimensione che è quella del translinguismo, una condizione di attraversamento di linguaggi, una significativa forma di plurilinguismo multiculturale che, attraverso le sue articolazioni, ovvero il translanguaging, le scritture translingui e l'immaginario translingue rappresenta una lente tramite la quale poter comprendere meglio la condizione degli apprendenti translingui e l'eventuale componente traumatica intrecciata all'esperienza migratoria. In questo contributo si analizzerà il translinguismo nei suoi aspetti fondamentali con particolare riguardo ai tratti che hanno una potenzialità d'applicazione nei contesti educativi plurilingui. La questione dei traumi migratori sarà trattata proponendo strategie didattiche che aiutino a sviluppare alcuni strumenti fondamentali per la riuscita nell'apprendimento, quali la resilienza e la speranza, così come indicato in alcuni recenti protocolli sperimentati in ambito internazionale.

Parole chiave: translinguismo, trauma, nuove applicazioni nel contesto educativo.

The multilingual reality, a now stable element in Italian educational contexts, but which over time has undergone numerous narrative metamorphoses, leads us to question the suitability of the teaching/learning processes of Italian L2 underway in the contexts frequented by immigrant learners. While on the one hand there is an undeniable trend towards the recognition and inclusion of plural linguistic repertoires in the scholastic world, there is no shortage of notable critical issues and still unresolved problems linked to the challenges that the current mobile and continuously evolving context constantly poses. This study intends to propose a reflection on some points: in section I the complex aspects that characterize language learning in relation to the new scenarios of globalization are examined; the relationship between educational policy documents at an international level and their impact in the context of teaching Italian L2/LS; the importance of individual linguistic-cultural heritage as a capacity for rooting and mutual multicultural recognition; the complexity of the changes that have affected the profile of immigrant learners. Section

II analyzes the main characteristics of translanguaging, its implications in the context of teaching Italian as a foreign language and the relationship with migratory trauma; translanguaging and related teaching applications; the particularities of the texts of translanguaging authors and their usability in L2/FL study contexts; translanguaging writings and translanguaging imagery as crucial elements for designing new syllables and using different teaching strategies. In section III, observations are proposed on the following aspects: trauma and its implications for translanguaging learners; the contents of specific training on trauma aimed at teachers; the recent protocols successfully tested in educational contexts characterized by the presence of learners who have undergone traumatic experiences. The objective is to offer a different perspective that can be translated into new teaching practices that can generate fair, safe, sustainable study contexts, capable of enhancing the experience of translanguaging in all its facets.

I. The challenges of language learning today

Migration has increased worldwide in recent years for a variety of reasons, including globalization, conflicts, climate emergencies, and growing inequalities in living conditions within countries and between one country and another. As a result of these shifts, international migrants today number approximately three hundred million. According to recent data from UNICEF Italia¹ two and a half million refugees and migrants have arrived in Europe since 2014. Since the EU-Turkey agreement of March 2016 and the closure of the Balkan borders, the central Mediterranean route – from Libya to Italy – has emerged as the main escape route from war, persecution and despair. As of Dec. 31, 2023, arrivals in Italy accounted for about 58 percent of the more than 269,300 recorded along the Mediterranean migration routes. As of the same date, more than 139,800 refugees and migrants were reported to be in the Italian immigration system: among them, more than 24,200 unaccompanied minors. Such huge flows include people seeking better jobs or educational opportunities and those moving to a new country in order to escape heightened crisis situations that have long been recorded around the world. In 2022, for the first time in history, a record one hundred million forced migrants were recorded. International mobility is growing, along with situations of vulnerability, which have grave consequences on migrants' integra-

¹ *Rifugiati e migranti in Europa*, in «Unicef.it», <https://www.unicef.it/emergenze/rifugiati-migranti-europa/#:~:text=L%27Italia%20%C3%A8%20il%20primo,numero%20pi%C3%B9%20alto%20dal%202017>. (last access: 12/2/2024).

tion processes in destination countries. The phenomenon of migration is a hallmark of our time and is becoming increasingly crucial. Moreover, studies in the field point to an aspect not captured by statistics: people's desire to migrate has reached the highest level of the last ten years. In 2021, about 16 percent of global adults, equivalent to nine hundred million people, expressed an intention to leave their home countries permanently, if they could find a concrete opportunity.² This is an astonishing figure, which is five times higher than the total estimate of expatriates in the world. It demands careful reflection about the fact that if these intentions, which are for now only imaginary, were to be realized, they could revolutionize the current world balance. Understanding migration means crossing a range of demographic, economic, social, cultural, political, and environmental elements with the concrete actions of various stakeholders and international organizations, but it also means taking an active look at the dreams and concerns of those who migrate and considering the critical issues faced by those living in the countries of destination when they interact with migrants. The complexity of the picture sketched so far, however, is even more evident in relation to other forms of mobility related to various kinds of displacements that are not necessarily permanent. Suffice it to think of transportation and infrastructure workers, digital neo-nomadism, tourism, study, global events (exhibitions, expos, concerts, fairs, the fine food and wine industry, sporting events, etc.), missionary travel, international collaboration, summer vacations, but also urban commuting – a symptom of our nomadic and hyperactive lives. We are witnessing a global cycle of human beings on the move, within different interpretative frameworks that, rather than acting as alternatives to one another, accumulate: immigration, emigration, diasporas, exile, seasonal and temporary migration, expatriates, return migrants, sunset migration (the migration of retirees), long-distance relationships of various kinds, movements of cross-border commuters and students, and many other forms of discontinuous and occasional mobility for which we do not have precise definitions, but which strongly affect and change our lives.³ It is impossible to stop these flows, just as it is crucial not to forget that we too come from hybrid confluences: «scavando per cercare le fonti più pure della nostra identità, ciò che troviamo è un intreccio virtuoso. Un meraviglioso, fecondissimo meticcio».⁴

² A. Ricci, *Migrazioni globali, demografia e sviluppo*, in *Dossier Statistico Immigrazione 2023*, ed. Centro Studi e Ricerche IDOS, 2023, pp. 25-31: p. 26.

³ S. Allievi, *Trasformazioni della mobilità umana: perché parlare di migrazioni non basta più*, in *Dossier Statistico Immigrazione 2023* cit., pp. 32-35: p. 33.

⁴ T. Montanari, *La seconda ora d'arte*, Torino, Einaudi, 2021, p. 6.

Mobility, a characteristic feature of human history, appears today as a possible regenerative resource in a globalized world, as long as we learn how to adequately deal with the difficulties it presents. Among these, the challenges of language learning are among the most relevant. Quality, equitable, and inclusive education is Goal 4 of the UN 2030 Agenda.⁵ By including education among the pillars of humanity's future, the UN emphasizes the ability of education to contribute to sustainable development and the realization of just and inclusive societies:

Obtaining a quality education is the foundation to improving people's lives and sustainable development. Major progress has been made towards increasing access to education at all levels and increasing enrolment rates in schools particularly for women and girls. Basic literacy skills have improved tremendously, yet bolder efforts are needed to make even greater strides for achieving universal education goals. For example, the world has achieved equality in primary education between girls and boys, but few countries have achieved that target at all levels of education.⁶

Specifically among the global educational emergencies to be addressed are priorities such as ensuring access to elementary school for all. In developing countries, the target is 91 percent achieved, but 57 million children are still excluded. Another pressing need is to be able to literate some 103 million young people around the world who lack basic reading and writing skills, more than 60 percent of whom are women. The theme of quality education is also declined in other key points in the document:

4.7 By 2030, ensure that all learners acquire the knowledge and skills needed to promote sustainable development, including, among others, through education for [...] human rights, gender equality, promotion of a culture of peace and non-violence, global citizenship and appreciation of cultural diversity and of culture's contribution to sustainable development.
4.c By 2030, substantially increase the supply of qualified teachers, including through international cooperation [...] especially [in the] least developed countries and small island developing states.⁷

Individual linguistic heritage is, therefore, a precious and fundamental resource which allows for participation and integration. In the fragmented panorama of our multicultural globalization, an anthropological and cul-

⁵ *Quality Education*, in «UN Sustainable Development Goals», <https://www.un.org/sustainable-development/education/> (last access: 7/4/2024).

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Sustainable Development Goals Report 2023*, 4. *Quality Education*, <https://www.un.org/sustainabledevelopment/education/> (last access: 7/4/2024).

tural landscape undergoing change at a dizzying rate, the cognitive ability to decipher “frames” and “scripts”,⁸ that is, frameworks and actions in which one uses the right words in appropriate contexts, gives rise to a capacity for multicultural rootedness and mutual recognition. This situation creates the need to act on the training needs for adults and their children who experience Italian as a *contact language*:

Per i ragazzi di origine straniera, nati in Italia, o arrivati nella prima infanzia, l'italiano non è spesso nettamente né lingua madre, cioè lingua dell'identità primaria, né lingua straniera o seconda, cioè oggetto di una sovrapposizione acquisizionale successiva al processo di primario sviluppo della competenza linguistica. L'italiano, per questi locutori, contribuisce a creare un ambiente di contatto, dove costruisce e ricostruisce la propria identità innanzitutto linguistica. L'italiano diventa allora lingua di contatto [...] e anche lingua identitaria.⁹

For years, in Italian learning contexts, there has been an ambivalent attitude towards issues related to plurilingualism and the enhancement of linguistic plurality in schools, beginning with the legitimization of dialectal varieties.¹⁰ On the one hand, since the 1970s there has been a strong impetus for the recognition, respect, and inclusion of multiple languages in schools thanks to the momentum created by networks and associations of teachers and academics; on the other hand, at the national level, there has been a tendency to favor an idea of institutionalized monolingualism, favoring the exposure to and use of a language that adheres to a model of standard Italian, thereby relegating dialects and regional varieties of the language to a negligible role in the classroom.¹¹ A similar stance has also emerged vis-à-vis the increasing presence of immigrant languages in school contexts in some areas of Italy:

In the case of Italy, the absence of a solid and agreed political framework impacts negatively on policies concerning the Italian language, historical minorities and new linguistic policies regarding migrants. [...] The phenomena considered in this chapter confirm the existence of: education policies that concentrate entirely on preserving and promoting Italian; projects in which the valorization of the linguistic and cultural diversity of migrants is not considered to play a key role in democratic coexistence, but in which such diversity is treated as a problem, as something that is

⁸ S. Calabrese, *Neuronarrazioni*, Milano, Editrice Bibliografica, 2020, p. 34.

⁹ M. Vedovelli, *Il plurilinguismo oggi: il caso Italia*, in *Il plurilinguismo come risorsa etica e cognitiva*, a cura di Id. et al., Perugia, Guerra, 2010, pp. 11-36: pp. 33-34.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ T. De Mauro, *L'educazione linguistica democratica*, Roma-Bari, Laterza, 2018.

hard to manage; a "linguistic schizophrenia" with, on the one hand, a quite significant number of studies emphasizing a scenario of multilingualism in the country, and the role and economic impact of the presence of different languages in a given territory, etc., and on the other hand, an evident weakness in language policy and planning regarding migrants and immigrant languages.¹²

Meanwhile, all European documents, starting already in the 1990s, proposed reflections and indications that gradually contributed to outlining an interpretative theoretical axis according to which member nations could rethink national language policies and ways of valuing multilingualism in education:

Respect for our linguistic diversity is not only to take due account of a cultural reality stemming from history. It is the very basis of the European ideal as it emerged from the ashes of the conflicts which marred the 19th century and the first half of the 20th. While most of the European nations have been built on the platform of their language of identity, the European Union can only build on a platform of linguistic diversity. This, from our point of view, is particularly comforting. A common sense of belonging based on linguistic and cultural diversity is a powerful antidote against the various types of fanaticism towards which all too often the assertion of identity has slipped in Europe and elsewhere, in previous years as today.¹³

Such reflections have been received in Italy thanks to a growing attention to multilingualism in educational contexts: an important direction, in this regard, came from the 2018 Recommendation of the Council of the European Union¹⁴, concerning key competences for lifelong learning, emphasizes the importance of multilingual competence, which includes a historical dimension and intercultural skills. Such competence is based on the ability to mediate between different languages and means of communication, as indicated in the *Common European Framework of Reference for Languages*. According to the circumstances, it may include maintaining and further developing skills related to the mother tongue, as well

¹² S. Machetti, M. Barni, C. Bagna, *Language policies for migrants in Italy: Tension between democracy, decision-making and linguistic diversity*, in *Language Policy and Linguistic Justice: Economic, Philosophical and Sociolinguistic Approaches*, eds. M. Gazzola, T. Templin, B.A. Wickström, Berlin, Springer, 2018, pp. 477-498: p. 491.

¹³ Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, *A rewarding challenge, how language diversity could strengthen Europe*, 2007, <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/7f987cdd-dba2-42e7-8cdf-3f4f14efe783/language-en> (last accessed: 23/2/2024).

¹⁴ *Raccomandazione del Consiglio del 22 maggio 2018 relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente*, [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01)) (last access: 10/6/2024).

as acquiring the official language or languages of a country¹⁵. Many of the important documents circulated at the European level, however, have not been sufficiently recognized and consulted by teachers and school leaders.¹⁶ The presence of pupils with different linguistic and cultural repertoires, who deserve appreciation, is certainly an issue that remains open even today and that is impacted by many factors. Recent surveys by the Italian Ministry of Education (MIUR), carried out in collaboration with the ISMU Foundation,¹⁷ illustrate how multiple and ever-changing realities coexist within schools: incoming newly arrived pupils (NAI) constitute a substantial body and are flanked not only by Italian students, but also by second-generation students, who are constantly increasing in Italian classrooms. According to 2022 estimates by MIUR, first- and second-generation students add up to more than 865,000 individuals (10 percent of the total), 66.7 percent of whom were born in Italy. These numbers, in the context of the five million immigrants present nationally, show the extent of what has become a structural phenomenon. The school careers of students whose native language is other than Italian are, however, often characterized by a drop in motivation and scholastic failure. The causes of such failures are often found in the languages of the countries of origin, in the linguistic discontinuity between school and home, and in the economic and socio-cultural status of the family. Yet, the impact of teaching practices, school organization, and unbalanced and belittling relationships with families remains underestimated and hidden in the shadows.¹⁸ Instead, we must focus on students with migrant backgrounds who are for the

¹⁵ A key concept in the realm of multicultural competence is that related to the multilingual and intercultural education, which aims to promote understanding, respect, and appreciation of cultural diversity within a community or society. This type of education focuses on raising awareness and educating individuals so they can interact effectively and respectfully with people of different cultural, ethnic, linguistic and social backgrounds, with the aim of fostering fair and inclusive social contexts. Multilingual and intercultural education responds to the need and demands for quality education: acquisition of skills, knowledge and attitudes, diversity of learning experiences and construction of individual and collective cultural identities. It involves making educational systems more effective and improving their contribution to the academic success of the most vulnerable students and to social cohesion (J.C. Beacco *et al.*, *Guida per lo sviluppo e l'attuazione di curricoli per una educazione plurilingue e interculturale*, in «Italiano LinguaDue», 8, 2, 2016).

¹⁶ A. Scibetta, V. Carbonara, *Translanguaging as a pedagogical resource in Italian primary schools: Making visible the ordinariness of multilingualism*, in *Translinguistics. Negotiating Innovation & Ordinariness*, eds. J. Won Lee, S. Dovchin, London and New York, Routledge, 2019, pp. 115-129.

¹⁷ MIUR-ISMU, *Alunni con cittadinanza non italiana. La scuola multiculturale nei contesti locali. Rapporto nazionale A.S. 2014/2015*, in «Quaderni Ismu 1/2016», a cura di M. Santagati, V. Ongini, Milano, Fondazione Ismu, 2016, pp. 3-183:32.

¹⁸ G. Demaio, F. Di Lecce, *Gli studenti stranieri e di origine immigrata nelle scuole italiane*, in *Dossier Statistico Immigrazione 2023 cit.*, pp. 233-238: p. 237.

most part very diversified within the classroom. If the learning of Italian as L2 unites their experiences in guided learning contexts, their complex linguistic biographies, on the other hand, are very different from one another and give rise to the activation of non-homogeneous learning strategies. The biographical paradigm and its centrality to the inquiry into how learners build and re-build their identities has been increasingly applied in inquiries into multilingualism.¹⁹ Language learning processes, investigated from the perspective of linguistic biographies, have taken on a fundamental role in the way we identify learners, no longer considered as abstract entities, but as subjects with opinions, emotions, anxieties, aspirations and capacities for action in social contexts.²⁰ On the basis of these reflections, teacher training has become critical from the point of view of methodology: traditional, transmissive teaching, whose operational model is the frontal lecture and whose mode of exposition is verbal and one-way, in fact drastically reduces the chances for understanding and active participation of students who do not have Italian as their first language:²¹

i ruoli fortemente asimmetrici per definizione, il gap accentuato tra la competenza linguistica di insegnanti e compagni e quella dell'allievo straniero, la presenza di routine e schemi di comportamento comunicativo caratterizzati dal punto di vista culturale e sociale, la massiccia presenza di domande di esibizione, che non hanno autenticità né permettono di far leva su motivazioni pragmatiche che vadano al di là di mostrare la propria bravura nello studio, la preponderanza della lingua in generale e della lingua italiana in particolare, sia essa orale sia scritta, come mezzo di comunicazione: sono tutti elementi che rendono il contesto classe fortemente problematico per chi non possiede la madrelingua che caratterizza la scuola.²²

The linguistic and cultural pluralism present in schools invites a critical and constructive reflection on the language policies to be implemented, both to redefine teaching strategies and to equip ourselves with tools capable of accommodating and appreciating different cultural and linguistic heritages within a broader and more strategic vision of future educational contexts.

¹⁹ B. Bush, *The Linguistic Repertoire Revisited*, in «Applied Linguistics», 33, 5, 2012, pp. 503-523.

²⁰ E.M. Thüne, R. Luppi, *Lingua, identità e memoria. Il lavoro con biografie linguistiche nella didattica universitaria. Un'introduzione*, in *Biografie linguistiche. Esempi di linguistica applicata*, a cura di Idd., Bologna, Amsacta, 2022, pp. 1-14: p. 1.

²¹ F. Caon, *La gestione degli studenti di italiano L2 nella CAD*, in *Educazione linguistica nella classe ad abilità differenziate*, a cura di Id., Torino, Loescher, 2021, pp. 10-208: p. 165.

²² M.C. Luise, *Italiano come lingua seconda. Elementi di didattica*, Torino, UTET, 2006, p. 136.

The issue of teacher training and of reception is fundamental not only for the public that flocks to the Italian school system, but also for the segment of adult immigrants who have chosen to invest a part of their migration plan in education, which, in their case, is aimed above all at achieving language proficiency. Language is, in fact, considered one of the main conditions that allows for the potential success of the migration experience. The first step is to facilitate access to learning contexts:

Occorre precisare che la fascia di chi fa rientrare la formazione nel proprio orizzonte di vita sociale nel paese ospite è ristrettissima: la situazione, allora, non è semplicemente divisa fra il pubblico che risponde all'offerta formativa (il **pubblico reale** della formazione) e tutto il resto degli immigrati (il presunto **pubblico potenziale** della formazione), ma è tripartita fra il pubblico reale (fascia ristrettissima), il pubblico potenziale (fascia ristretta di coloro che, venuti a conoscenza dell'esistenza dell'offerta formativa, possono decidere di rispondervi) e il **non pubblico** della formazione, che è l'area dove si concentra la stragrande maggioranza degli immigrati. Il primo obiettivo della formazione è, allora, di far uscire il non pubblico dalla loro condizione e, avendolo messo in grado di sapere, trasformarlo in soggetto che può decidere. Metterlo in grado di sapere dell'esistenza delle opportunità di formazione significa entrare in contatto comunicativo con il non pubblico, che è uno dei principali nodi di ogni politica di educazione permanente. Di nuovo, la fase di accoglienza e di informazione va spostata fuori dalle strutture formative, che devono essere soggetti dinamici, capaci di delineare la rete degli scambi dei gruppi immigrati, entrarvi in contatto tramite le lingue degli immigrati [...] una fase di contatto con gli immigrati tramite le loro lingue, fa sì che si possa parlare davvero di lingue in contatto e non di assimilazione e annientamento delle identità espressive originarie.²³

In essence, the challenge is to intercept and reach the *nonpublic* through initiatives that overturn the traditional paradigms according to which schools and other educational entities are an end point for learners, pursuing a model in which individuals and marginal groups who experience disadvantages are excluded or subordinated to institutions. Once they have entered an educational setting, it is essential that those who will be involved in the training them not underestimate the enormous potential of the learners. The moment when the formal experience of language learning begins, the learner will be caught between two dimensions: that of the progressive development of guided competence in a language and spontaneous linguistic ability, which is quantitatively superior in terms of

²³ M. Vedovelli, *Guida all'italiano per stranieri. La prospettiva del Quadro comune europeo per le lingue*, Roma, Carocci, 2002, pp. 164-165.

input because it occurs in the social dimension. Such a situation involves dense and complex processes of linguistic elaboration and reflection that can lead to a broader, more developed, creative, and elaborate competence in the language:

Un modello teorico che dia conto di tali fenomeni può essere capace anche di affrontare i problemi degli apprendenti più avanzati, facendo rientrare in tale categoria anche gli immigrati, non più considerabili solo alla stregua di deprivati fra due lingue e culture.²⁴

Thus we see emerge the urgency of an epistemic breakthrough that must lead to reconsidering immigrant learners in the light of their peculiar metalinguistic sensitivity, an impetus for the development of so-called "language awareness",²⁵ i.e., an explicit linguistic knowledge, a conscious perception of and predisposition to language learning and use that stimulates the performance of positive activities and behaviors. It is fundamental to reshape teaching methods and to value even partial achievement of skills by students, without running the risk of translating achievements and difficulties as deficits, failures, and errors. The choice of appropriate language-teaching methodologies and techniques is necessary to remove obstacles from the learning process and to stimulate meaningful and quality language learning.

II. Translingualism and the teaching of Italian as a foreign language

The path towards a rethinking of teaching methodologies in the direction of greater personalization and differentiation of teaching with the aim of creating «un progetto di politica linguistica e culturale che includa strutturalmente gli immigrati e si rivolga a tutti i componenti della società italiana»²⁶ can arise from intersection with a broader dimension which is that of translingualism.

As for the Italian perspective on translinguism, with such a category

si presenta e si rappresenta, sul piano storiografico e critico-letterario, la letteratura prodotta da autori di origini culturali e di madrelingua non

²⁴ *Ivi*, p. 168.

²⁵ See the definition provided by the Association for Language Awareness, *About*, in «ALA», https://www.languageawareness.org/?page_id=48 (last accessed: 26/2/2024).

²⁶ Commissione Migrantes Toscana, Università per Stranieri di Siena, Centro Internazionale Studenti Giorgio La Pira, *Carta di Siena. Chiesa e Istituzioni per una città dell'integrazione oltre l'emergenza*, 2013, <https://www.migrantes.it/chiesa-e-istituzioni-civili-per-una-citta-dellintegrazione-la-carta-di-siena/> (last accessed: 28/2/2024).

italiane [...] ovvero quella di autori “transnazionali” e “translingui”. [...] L’aspetto della transnazionalità italiana è costituito dunque dalla presenza di autori di origine straniera che utilizzano l’italiano quale lingua di espressione letteraria, perciò translingui, e dalla ricorsività delle loro opere nel panorama editoriale e critico italiano, in particolare degli ultimi venti anni, ma non solo.²⁷

The paradigm of transnationalism also

sheds light on the productions of contemporary literary authors who have multicultural and multilingual backgrounds, live and operate in a specific national context or in different periods, move from one nation to another, or even follow intercontinental trajectories.²⁸

In this context, it is appropriate to mention the contribution of Nora Moll²⁹ who, following the path laid out by previous studies, reconsiders the ideal boundaries of literature and the national canon through a reflection on the Italian language as a new form of literary and socio-political citizenship. The research on the Italian realms of transnational, diasporic and postcolonial modernity is already very advanced and represents an essential point of reference.³⁰ As for the academic reception of transnational literature on a European scale, there has been significant development and an increase in studies and specific bibliography.³¹

²⁷ F. Sinopoli, *Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea*, in «La modernità letteraria», 8, 2015, pp. 53-63: p. 53.

²⁸ F. Sinopoli, *Reflexiones sobre la dimensión transnacional de la literatura contemporánea en Italia y en Europa*, in «El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados», 20, 2020, pp. 57-68: p. 57.

²⁹ N. Moll, *L’infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell’Italia contemporanea*, Bologna, Patròn, 2015.

³⁰ Without claiming to be exhaustive, cfr. *Italian Diaspora Studies*, eds. M. Ganeri, in «Moderna», XII, 1-2, 2020, pp. 3-200; *Transcultural Italies. Mobility, Memory and Translation*, eds. C. Burdett, L. Polezzi, B. Spadaro, Liverpool, Liverpool University Press, 2020. It is also necessary to consider the following studies: D. Comberiat, *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010; U. Fracassa, *Critica e/o retorica. Il discorso sulla letteratura migrante in Italia*, in *Leggere il testo e il mondo. Vent’anni di scritture della migrazione in Italia*, eds. F. Pezzarossa, I. Rossini, Bologna, Clueb, 2011, pp. 169-181; *Storie condivise nell’Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, eds. D. Comberiat, C. Mengozzi, Roma, Carocci, 2023.

³¹ For illustrative purposes only, cfr. *Migrant Cartographies: New Cultural and New Literary Spaces in Postcolonial Europe*, eds. S. Ponzanesi, D. Merolla, Lanham, MD, USA, Lexington Books, 2005; *Contemporary Developments in Emergent Literatures and the New Europe*, eds. C. Dominguez, M. O’Dwyer, Santiago de Compostela, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014; *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités culturelles*, eds. F. Bruera, in «CoSMo», 11, 2017.

A work that constitutes a turning point, laying the foundations for the creation of a bridge between linguistic and language teaching studies on the one hand and the translingual universe on the other, is *Homing/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri* by Tiziana de Rogatis.³² Translingualism understood as «una pratica di transito e adozione tra i linguaggi, culture e spazi. [...] Una forma importante di plurilinguismo multiculturale [...]: un punto di vista sul mondo generato dalla coesistenza e dalla tensione tra le lingue»³³, becomes, through its declinations, i.e. *translanguaging*, translingual writings and translingual imaginary, a new perspective through which to understand more deeply the position of those who are in transit between languages.

The dimension of translingualism is potentially intertwined with trauma as a condition linked to the crossing of worlds³⁴, to the reality of deprivation and dispossession that is closely connected with the migration experience.³⁵ Migration trauma also includes a kind of interdependence between immigration and emigration and, to quote the French title to Abdelmalek Sayad's study of migrants' suffering, generates a «double absence»³⁶ of the emigrated/immigrated person, a physical, real absence from one's country of origin, along with an absence intended as an extraneous presence in the country of immigration.³⁷ The emigrated/immigrated person is ultimately trapped, similar to an alpinist who is dangerously clinging to a mountain wall, without any possibility of descending or ascending: he or she thus finds him/herself «a mezza parete».³⁸ Translingualism, on the other hand, can also be a prerequisite for creativity and rebirth because it creates an in-between zone, generated by contact and hybridisation, which the postcolonial essayist Homi Bhabha calls the «Third Space».³⁹ This idea can denote both a physical and symbolic place. It can be embodied by an individual, but it can also be a standpoint from which one looks at language and life, and which encompasses divergences whilst also transcending them, an attempt to hold differences together

³² T. de Rogatis, *Homing/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Lahiri*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023

³³ *Ivi*, pp. 41-42.

³⁴ N. Moll, *Translinguismo e trauma infantile. Le memorie linguistiche di Marica Bodrožić e Francesco Micieli*, in «Comparatismi», 7, 2022, pp.1-12.

³⁵ D. Frigessi Castelnuovo, M. Riso, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino, Einaudi, 1982, p. 123.

³⁶ A. Sayad, *The Suffering of the Immigrant*, eng. transl. by D. Macey, Cambridge, Polity, 2004.

³⁷ T. de Rogatis, *Homing/Ritrovarsi cit.*, p. 33.

³⁸ D. Frigessi Castelnuovo, M. Riso, *A mezza parete cit.*, p.189.

³⁹ H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 37.

by building a shared belonging.⁴⁰ The «Third Space » provides an alternative between assimilation and isolation of diversities and their inequalities inside migrant communities.⁴¹

Interpreting from an educational perspective these interconnected domains, which «often overflow into one other»⁴² and in which the dimension of translanguaging is articulated, means translating certain elements so that they are useful for remodulating teaching processes in educational contexts. The following analysis, therefore, proposes an examination of the above-outlined aspects from a perspective that highlights their repercussions in teaching practices.

The term “translanguaging”, widespread in North American circles, refers to the dynamic use of all the linguistic resources of a bi/plurilingual speaker/learner. Thanks to translanguaging and to the greater sensitivity generated by the European debate on plurilingualism, unprecedented forms of plurilingual teaching have also been implemented in Italy, which have promoted the recognition of plurilingual repertoires at school and thus have given rise to the so-called “translanguaging classroom”. Such a space is collaboratively constructed between bilingual teachers and students who use their entire linguistic repertoires to teach, learn, and co-construct meanings.⁴³ The goal is to integrate the students’ languages and dialects into everyday teaching and to eliminate hierarchies between languages in school by employing strategies based on translanguaging pedagogy. These are inclusive teaching practices that respect the linguistic rights of learners with migrant backgrounds, within a framework of symbolic and educational legitimization of multilingualism.⁴⁴ In some ways, translanguaging makes possible what De Mauro had already theorized in 2006, namely a «crisi del monolitismo linguistico»:

assistiamo oggi alla crisi forse definitiva del monolitismo linguistico. Nuovi spazi e nuovi compiti si offrono alla vita delle lingue meno diffuse e, più in generale, alla più completa affermazione dei diritti linguistici umani. [...]

Tra le forme estreme di monolitismo linguistico vi è la convinzione secondo cui la propria lingua, la propria *mother tongue*, è l’unica vera lingua. Essa è anche la forma più ingenua. E in effetti in molte tradizioni culturali entrò in crisi già nei millenni prima di Cristo, con l’avvio delle prime

⁴⁰ T. de Rogatis, *Homing/Ritrovarsi* cit., p. 72.

⁴¹ *Ivi*, pp. 67-69.

⁴² *Ivi*, p. 4.

⁴³ O. Garcia, S. Ibarra Jhonson K. Seltzer, *The Translanguaging Classroom: Leveraging Student Bilingualism for Learning*, Philadelphia, PA, Caslon, 2017.

⁴⁴ V. Carbonara, A. Scibetta, *Imparare attraverso le lingue. Il translanguaging come pratica didattica*, Roma, Carocci, 2020.

riflessioni sulla molteplicità delle lingue. Essa tuttavia pare che continui ancora a giacere nell'inconscio collettivo: a causa del profondo e continuo legame che, per i caratteri intrinseci che ogni lingua ha, ciascun individuo intrattiene con la propria lingua materna.⁴⁵

Translanguaging, moreover, has the advantage of placing learners at the center of the learning process, confirming an important current trend in theoretical studies in language-teaching, which had once adopted as its main focus the target language and the role that L1 could play in determining success or failure in learning. Today, however, theorists agree that it is better to focus attentions on the language learner. The intent is to value learners' biological and neuro-linguistic characteristics, motivations, needs, cognitive style, sociocultural peculiarities, aptitude for languages, and prior knowledge about the world,⁴⁶ in order to propose sound approaches and tools that are responsive to their needs.

A pivotal point in the initial phase of educational planning, which is useful for establishing an identikit for learners, is the analysis of their needs, which, in the case of adult immigrant public, usually coincides with immediate communicative needs. Later on, instructional choices may be oriented around a selection of linguistic inputs related to the possible contexts in which the immigrant will interact in Italy. The basic idea is organize one's teaching primarily for a communicative use of the language, without excluding other educational, cultural and affective needs.⁴⁷ Teaching is usually adjusted to aim for content that is useful for short- and medium-term goals, partly because learners' attendance in the classroom fluctuates and is closely linked to practical concerns, such as fitting into the work environment, speaking with their children's teachers at school, integrating socially, etc. At the same time, however, one should not neglect those learning strategies that may prove crucial even beyond guided study, accelerating and optimizing those processes of spontaneous acquisition of Italian that occur in the outside world:

*Il bisogno di italiano, percepito dallo stesso soggetto straniero come strumento indispensabile di sopravvivenza, potrebbe così aprire la strada al piacere di apprendere, di scoprirsi sempre più padroni dei propri mezzi espressivi, di acquisire autonomia e consapevolezza del funzionamento dei codici comunicativi della comunità ospitante.*⁴⁸

⁴⁵ T. De Mauro, *Crisi del monolitismo linguistico e lingue meno diffuse*, in «LIDI – Lingue e Idiomi D'Italia», 1, 2006, pp. 11-37.

⁴⁶ *Insegnare italiano a stranieri*, a cura di P. Diadori, Milano, Mondadori, 2015, pp. 2-29.

⁴⁷ *Ivi*, p. 226.

⁴⁸ *Ibidem*.

The pleasure of learning combined with appropriate responses to learners' needs are very effective tools for increasing motivation, without which there can be no acquisition whatsoever. This assumption is a cornerstone of psychopedagogy and language pedagogy⁴⁹ and is recognized as an essential prerequisite for any act of teaching and learning. What is clear from de Rogatis' work is that there is an opportunity to integrate the new categories related to the processes of translanguaging with the building blocks of language acquisition, so that we might foster a strong motivation for the study of Italian as a foreign language that is attuned to the real and multifaceted needs of translanguaging learners. In addition to taking advantage of learners' linguistic backgrounds, we must redefine course syllabi from the perspective of the teaching of Italian as a foreign/second language, especially for the intermediate and advanced levels, so that they include texts by translanguaging authors, especially linguistic autobiographies, that is, texts written by those who choose to write in at least one other language than their mother tongue.⁵⁰ Translanguaging writing, which has been practiced by countless authors since antiquity and which is regarded as the fulfillment of «una idea trasversale *ante litteram* di translanguaging»,⁵¹ has many potential uses in education also because a translanguaging imaginary is grafted in it and characterizes it:

una categoria olistica, tridimensionale e cinetica. Esso va visto cioè come uno spazio inclusivo, stratificato ed esteso, dislocato di volta in volta nella relazione dinamica e posizionale che il parlante stabilisce con la propria madrelingua e con le proprie altre lingue attraverso esperienze, pratiche corporee, codici extra-linguistici, universi cognitivi e narrazioni. Questa dimensione è un «Terzo Spazio», un «in-between» all'interno del quale possono coesistere e dialogare appartenenze, estraneità e conflitti. Esiste quindi un immaginario translingue del translanguaging e delle scritture translingui, vale a dire [...] di chi scrive in una lingua diversa da quella primaria.⁵²

The ability of translanguaging writers to narrate multicultural coexistence, but also to explain, through their life stories, the position of those who are constantly in translation either out of necessity or by choice, can take on a self-mirroring function for learners. Working on these texts makes it possible to create a network of solidarity of experiences within which they can see their own experience. It sharpens their ability to recognize

⁴⁹ P.E. Balboni, *Didattica dell'italiano a stranieri*, Roma, Bonacci, 1994, pp. 75-79.

⁵⁰ S.G. Kellman, *Scrivere tra le lingue*, trad. it. di F. Sinopoli, Troina, Città aperta, 2007, pp. 7-9.

⁵¹ T. de Rogatis, *Homing/Retrieving* cit., pp. 43-44.

⁵² *Ivi*, p. 44.

the estrangement and difficulty that arise from continually being located both outside and inside the boundaries of a new language. Furthermore, it offers a space for considering the inner conflicts, failures, and frustrations about what cannot yet be said or recounted in a different language. At the same time, they can refine that awareness that allows them to recognize the enormous creative potential that emerges as one learns a new language and begin to restore a new relationship with their mother tongue. Such a perspective makes it possible to explicitly consider those elements that can foster or hinder the process of approaching another linguistic universe through new modes of conceptual elaboration. It also opens the way for work focused on their own linguistic autobiography. A fertile space is created where they may confront both acquisition and loss, a sense of rootedness and uprooting, disappointment and hope, in an alternating interplay between affinity and discontinuity that breaks up the solitude of the learning experience.

Working on the texts of translingual authors amounts to placing «l'uso espressivo»⁵³ of language at the center of teaching, reaffirming its power. Translingual texts then become the focus of multiple activities that develop, among other skills, a deeper awareness of one's own needs, a better ability to negotiate learning goals, and a different ability to get involved, reducing the affective filter that may be placed between the teacher's work and the mental activity of the learner.⁵⁴ The conditions are met for making linguistic-communicative competence into a place where dissimilar linguistic and cultural codes meet and produce new individualities and different ways of dealing with conflict. This methodology weakens the chronic urge for monolingualism that not only affects the plane of linguistic structures, but also radically collides with plane of subjectivities, cultural values, and heritages on which individual and collective identities are founded.⁵⁵ But the resources provided by the texts of translingual authors do not end with this brief outline. To fully explore their potentialities and multidimensional features, one must refer to leading⁵⁶ studies on

⁵³ M. Palermo, *I nuovi italiani e il nuovo italiano*, in «Lingua italiana», 2016, numero speciale *La lingua italiana di domani*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/domani/Palermo.html (last access: 14/3/2024).

⁵⁴ A. Villarini, *Didattica delle lingue straniere*, Bologna, il Mulino, 2021, p. 193.

⁵⁵ M. Vedovelli, *Guida all'italiano per stranieri* cit., p. 175.

⁵⁶ Cfr. C. Benussi, G. Cartago, *Scritture multietniche*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*. Atti del convegno internazionale di studi di Padova, 20-21 marzo 2009, a cura di F. Brugnolo, Padova, Unipress, 2009, pp. 395-420; G. Cartago, *Italiano e altre lingue: due omografi e un neologismo*, in *A carte per aria: problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, a cura di M. Piotti, M. Prada, Firenze, Cesati Editore, 2020, pp. 191-198; L. Ricci, *Lingua matrigna. Multidentità e plurilinguismo nella narrativa postcoloniale italiana*, in *Lingua e cultura dell'Italia coloniale*, a cura di G. Frenguelli e L. Melos, Roma, Aracne, 2009, pp. 159-

the subject that provide lexical and structural analyses, but also examinations of function and communication. The observations that emerge from such scholarship are fundamental to the effective use in the classroom:

La propensione alla riflessione metalinguistica ha, naturalmente, un peso notevole presso tutti gli scrittori in lingua diversa da quella nativa e i nostri autori e le nostre autrici volentieri si soffermano sulle loro svariate motivazioni per l'uso dell'italiano e sui loro percorsi di apprendimento; così come volentieri osservano comportamenti e abitudini comunicative degli italiani. Altro tratto distintivo è l'influenza delle culture di partenza nel ricorso a similitudini e metafore con comparanti inediti (*era così buio che riuscivano a malapena a intravedere il bianco dei loro denti; un cuore grande come una moschea*). Quanto ai prestiti esotici, proprio i romanzi e i racconti di cui stiamo parlando saranno indispensabili per costruire la storia dei *migratismi*, tecnicismo della linguistica coniato da Laura Ricci, vale a dire quegli elementi provenienti dall'altrove della migrazione che si sono insediati nelle abitudini del paese d'arrivo, frutto di episodi di contatto di cui andrà misurata l'intensità. I *migratismi* sono nuove entità lessicali che entrano in italiano dall'esterno; ma si registra, anche, nei testi in questione, la formazione di nuove parole, dall'interno, secondo le regole della morfologia derivativa italiana, indizio di integrazione matura ai meccanismi dello strumento espressivo. [...] Infine, va ricordato che questi autori non sporadicamente affrontano temi di questione della lingua riguardanti, cioè, non il loro rapporto con l'italiano, ma l'italiano in genere. Si interrogano, infatti, sulla dialettica tra la lingua standard, le varietà regionali, i dialetti e vari gerghi (specialmente quello giovanile); la conoscenza delle lingue straniere in Italia; la diffusione dell'italiano all'estero.⁵⁷

It is an Italian, therefore, close to that of our students because it is born from the words and conversations of everyday life, from the struggles that arise in particular from their limited capacity for expression and from their relationship with languages often very distant from our own.

192; L. Ricci, *Neoislamismi e altri "migratismi" nei romanzi di Amara Lakhous*, in «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», VIII, 2015, pp. 115-141; L. Ricci, *Parole migrate nel lessico italiano. Neoesotismi dal blog 2G Yalla Italia*, in *L'italiano dei nuovi italiani*. Atti del XIX Convegno nazionale del Giscel di Siena, 7-9 aprile 2016, a cura di M. Vedovelli, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 127-145; L. Ricci, *Migratismo*, in «Lingua italiana», 2019, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Migratismo.html (last access: 14/3/2024). It is also worth noting that the Accademia della Crusca has added to its "Scaffali Digitali" the new version of BASILI&LIMM, the principal Database of Immigrant Writers in the Italian Language and of Italian Literature of World Migration, currently directed by Marco Biffi, Gabriella Cartago, and Cristina Mauceri, <https://www.basili-limm.it/> (last access: 8/5/2024).

⁵⁷ G. Cartago, F. Fabbri, *Parole, storie e suoni dell'italiano senza frontiere – 1. Da migran(t)i a transculturali a Ø*, in «Lingua italiana», 2019, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_198.html (last access: 14/3/2024).

Along with the problems of identity and control, recurring themes in the context of multiculturalism and multilingualism, «anche gli apporti innovativi al codice, aggredito dalla dimensione antitradizionale, [...] dell'oralità»,⁵⁸ a phenomenon that generates «una scrittura nella quale l'impronta dell'oralità sia ben visibile e che più in generale fa riferimento ad un rapporto molto stretto fra comunicazione orale e scritta».⁵⁹

Reading these texts can guide learners on a journey within a language full of oscillations, borrowing from other languages, and neologisms based on the migrant experience – a journey in which the reflection on their relationship to their native languages, on Italian, and on non-Italians remains central and is probed in the various nuances of the characters' experiences. These adventures sometimes finish in dead-end streets, facing walls that depict the alien language and evoke marginalization and exclusion, or they end with dramatic choices, such as abandoning one's native language. The way out lies in seizing the creativity generated by an unprecedented position that can give rise in educational contexts to a powerful form of counter-storytelling, when it is recognized and seen from another perspective, that is, through the different yet similar stories of others. In a world totally immersed in the narratives of dominant cultures, counter-storytelling can be used to reevaluate the stories, experiences, narratives, and truths of disadvantaged communities.⁶⁰ Counter-storytelling combats the sense of exclusion that arises when faced with narratives that do not correspond to one's own life.⁶¹ It generates a space in which individuals can express their own voices and define their own lived experience. In this scenario, the category of the translingual imaginary helps explore narratives with attention to words with meanings laden with diverse symbolic experiences, but it also enhances learners' linguistic production, «non cedendo all'impulso di semplificare e di ridurre l'apprendimento ad addestramento meccanico e alla conoscenza di un unico modello di lingua considerato immutabile e altro da sé».⁶² The decoding of the elements that transfer the category of the translingual imaginary into the words and expressions of the pages of the texts is not

⁵⁸ G. Cartago, *Prefazione*, in J. Ferrari, *Parole migranti in italiano*, Milano, Milano University Press, 2023, pp. 9-14: p. 10.

⁵⁹ D. Comberiat, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 173.

⁶⁰ T. de Rogatis, *Transnational Perspectives, Gender and Storytelling*. Elena Ferrante, Chimamanda Ngozi Adichie and Margaret Atwood, in «Allegoria», 86, 2022, pp. 130-131.

⁶¹ R. Delgado, J. Stefancic, *Critical Race Theory: an introduction*, New York, NYU Press, 2017, pp. 2-5.

⁶² Movimento di Cooperazione Educativa, *Manifesto per una educazione linguistica democratica. Educare alla parola per coltivare umanità e costruire cultura*, Trieste, Asterios Abiblio Editore, 2019, pp. 1-4.

an easy task for those with different linguistic and cultural backgrounds, but it can make an excellent ground for comparison and analysis for translingual learners at the intermediate/advanced level, preferably in the same native language as the author being considered. Students take on an active and indeed crucial role in the interpretation of the components of the translingual imaginary, enacting a displacement (in their own favor) of that typical asymmetry that is created in the classroom between teacher and learner. The learning process should be based on a continuous, fruitful exchange of negotiation and decoding of the meanings in the pages of translingual writing, with specific attention paid to the intrinsic power of the translingual imaginary. Such a method makes it possible to reevaluate the complex cognitive task that our learners face and to make teaching more effective by designing personalized and more inclusive educational settings.

III. Teaching strategies and applications for dealing with trauma in educational settings

In educational settings that include translingual learners, it is necessary to consider the possible impact that trauma may have on learning. The trauma of migration, of course, is not always the same for everyone, but it is related to the dramatic contexts of migration and is intertwined with factors related to gender, sexual orientation, age, ethnicity, religion, and race, as well as each individual's circumstances of migration (whether as an individual, group, family, or part of chain migration), financial resources, mental health, and social and cultural conditions.⁶³ Trauma is not fully encompassed by the categories of certified and recognized mental health disorders; rather, it presents itself in insidious and not always identifiable ways. Its symptoms are pervasive and often hidden, having a direct impact on the atmosphere and quality of life of migrants. It can give rise to a transgenerational «microtraumatismo quotidiano»⁶⁴, that is, a trauma capable of extending temporally from one generation to another and spatially, involving the communities of departure and arrival. These traumatic events do not cease to exist within schools and teaching environments, but they arrive with those who have experienced them,⁶⁵ creating complex disruptions, as Judith Herman, one of the world's leading

⁶³ T. de Rogatis, *Homing/Ritrovarsi* cit., p. 30-31.

⁶⁴ V. De Micco, *Trauma migratorio*, in «La ricerca. SpiWeb», 2017, <https://www.spiweb.it/la-ricerca/ricerca/trauma-migratorio/> (last accessed: 6/12/2023).

⁶⁵ E. Dutro, A.C. Bien, *Listening to the Speaking Wound: A Trauma Studies Perspective on Student Positioning in Schools*, in «American Educational Research Journal», 51, 1, 2014, pp. 7-35.

trauma experts, has explained, «Traumatic events are extraordinary, not because they occur rarely, but rather because they overwhelm the ordinary human adaptations to life».⁶⁶

Recent research indicates that trauma alters learning ability in adults by eroding their identity and interfering with memory, relationships, and creativity.⁶⁷ Even if the traumatic event occurred in the past, people continue to react as if the stress or trauma were still present, experiencing a constant feeling of fear that reduces curiosity, exploration, and learning new concepts.⁶⁸

Learning spaces represent a place where the right kind of communication can unlock a feeling of empowerment and self-control in individuals that allows them to make sense of their negative experiences. The goal is not to expose learners to trauma, but to reflect on effective new approaches to adopt in processes of teaching and learning. In Italy, there are numerous studies that have focused on educational research, offering reflections and experiences related to the profile of foreign adults who have immigrated to Italy⁶⁹. In recent years, there has also been a specific production of educational materials for this type of audience. From the perspective of teaching strategies, reference can be made to guidelines for designing specific training interventions. Among the suggested criteria, some are emphasized: action-oriented teaching; instruction that is communicative, pragmatic, and intercultural in nature; linguistic input appropriate to the learners' level and including examples of regional varieties; the enhancement of learners' prior competencies; the centrality of meta-linguistic reflection; and the development of cognitive strategies that can be utilized outside the classroom as well.⁷⁰

⁶⁶ J.L. Herman, *Trauma and recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*, New York, Basic Books, 1997, p. 33.

⁶⁷ L. Lee Douglas, *Introduction*, in *Trauma in Adult and Higher Education. Conversations and Critical Reflections*, eds. L. Lee Douglas, A. Threlkeld, L.R. Merriweather, Charlotte (NC), Information Age Publishing, 2022, p. XV.

⁶⁸ B. van Der Kolk, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015.

⁶⁹ The first article on the subject dates back to Vedovelli in 1981: M. Vedovelli, *La lingua degli stranieri immigrati in Italia*, in «Lingua e nuova didattica», 3, 1981, pp. 17-23. Since then, the research has enormously expanded.

⁷⁰ P. Diadori, *Insegnare italiano L2 a immigrati*, in *Insegnare italiano a stranieri*, a cura di Ead., Milano, Le Monnier, 2015, pp. 218-231, pp. 228-230.

Many teachers, however, report feeling unprepared to deal with students who have experienced trauma in a meaningful and sustainable way⁷¹ and confirm the need to receive more training on the subject.⁷²

In many schools and districts, especially in English-speaking countries,⁷³ curricular changes have been introduced regarding the incorporation of trauma-informed practices into pedagogy. Such practices are holistic and provide teachers with effective tools to interpret behaviors associated with traumatic responses, such as adaptive reactions that help deal with the student's trauma, so as to manage such responses in the right way.⁷⁴

The first step is to provide appropriate training that includes, among other possible topics: the biology of trauma and the study of its pervasive impact, the identification of the symptoms of trauma and of the ways it can manifest in the classroom, the use of trauma skills in teaching practices, the analysis of strategies to avoid re-traumatization or the creation of new sources of trauma for learners,⁷⁵ the identification of trigger reactions and ways to defuse them as soon as possible. The training process also focuses on how to develop resilience, foster social and emotional learning, create a safe environment in which equity, cultural humility, safety, compassion, empowerment, and collaboration are experienced,⁷⁶ without neglecting the development of skills that help traumatized individuals' to gradually adapt their minds to new forms of self-regulation.⁷⁷ It is a set of practices, policies, and procedures that support the educational needs of trauma-affected individuals while also addressing the collateral (or vicarious) traumatic stress of educators. According to recent research,

⁷¹ J.C. Caringi et al., *Secondary traumatic stress in public school teachers: Contributing and mitigating factors*, in «Advances in School Mental Health Promotion», 8, 4, 2015, pp. 244-256

⁷² A. Sgaglione, *Health Literacy, Migration Traumas, Narrative Medicine and the Language Desk. New practices in translanguaging and educational processes*, in «Italianistica Debreceniensis», XXIX, 2024, pp. 77-94: p. 87.

⁷³ S. Overstreet, S.M. Chafouelas, *Trauma-informed schools: Introduction to the special issue*, in «School Mental Health: A Multidisciplinary Research and Practice Journal», 8, 1, 2016, pp. 1-6.

⁷⁴ Center for Substance Abuse Treatment (US), *Trauma-Informed Care in Behavioral Health Services*, 2015, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK207201/> (last accessed: 14/3/2024).

⁷⁵ P. Gorski, *How trauma-informed are we, really? To fully support students, schools must attend to the trauma that occurs within their own institutional cultures*, in «Educational Leadership», 78, 2, 2020, pp. 14-19.

⁷⁶ J.S. Dorado et al., *Healthy Environments and Response to Trauma in Schools (HEARTS): A Whole-School, Multi-level, Prevention and Intervention Program for Creating Trauma-Informed, Safe and Supportive Schools*, in «School Mental Health», 8, 2016, pp. 163-176.

⁷⁷ J.L. Bashant, *Building a Trauma-Informed Compassionate Classroom. Strategies & Activities to Reduce Challenging Behavior, Improve Learning Outcomes, and Increase Student Engagement*, Eau Claire WI, PESI Publishing & Media, 2020, p. VII.

50-75% of teachers experience this kind of stress, which can manifest in the form of feelings of helplessness or of being overwhelmed by working with students who have experienced trauma.⁷⁸

After having illustrated the importance of providing teachers with a preliminary, but accurate and specific training on trauma, it is necessary to identify teaching practices that can promote learning success and increase the active involvement of learners. Such measures have already been tested in some U.S. educational settings and have achieved satisfactory results from a learner's perspective. They have also been successful in creating a more sustainable classroom environment in which all participants feel welcome, supported, and more willing to learn. There are many initiatives in this regard, a few are worth mentioning as models that can be adapted to individual educational settings. J.L. Bashant⁷⁹ proposes a structured process within educational programming that consists of both teachers and students being given questionnaires and worksheets to fill out on certain topics. Some of the topics on which teachers are asked to respond are:

- the qualities of a collaborative classroom environment;
- relationships with students;
- the factors that can trigger traumatic reactions;
- their own strengths;
- ways of strengthening learners' potential and of increasing their motivation.

Instead, students are asked to reflect on the following points, among others:

- conscious communication;
- the profile of the model teacher;
- expectations in the school environment;
- their own interests and strengths;
- relaxation techniques;
- the precise definition of their feelings;
- compassion for themselves;
- formulas and thoughts that can help in times of difficulty.

⁷⁸ *Developing Trauma-Informed Teachers. Creating Classrooms That Foster Equity, Resiliency, and Asset-Based Approaches: Reflections on Curricula and Program Implementation*, eds. O. Castro Schepers, M. Brennan, P. E. Bernhardt, Charlotte (NC), Information Age Publishing, 2022, p. 282.

⁷⁹ J.L. Bashant, *Building a Trauma-Informed Compassionate Classroom* cit.

Other proposals that recur in various studies related to trauma involve focused work on hope, understood as a tool that increases resilience and that can compensate for negative lived experiences. An elevated sense of hope is consistently associated with better outcomes in academics, sports, and mental and physical health.⁸⁰ These observations have their foundation in the so-called “hope theory”⁸¹ of Charles R. Snyder, professor of clinical psychology at the University of Kansas. Snyder’s theory takes shape as a process in which three determining characteristics converge: the perception of one’s own ability to envision goals to pursue (*goals*), the cognitive processes to use in achieving them (*pathways*), and the ability to produce the inner mental energy that activates, orients, and maintains the self on the way to desired goals (*agency*). Further studies in the field of medicine, in the area of positive psychology, are based on the theory of hope, which is regarded in lifestyle medicine as a factor with a positively impact, in as much as it contributes to changing patients’ behavior and building agency in those with chronic diseases. Such a theory can, therefore, have practical applications on direct patient care:

Based on the works of Charles “Rick” Snyder and his colleagues, hope theory centers on the processes and outcomes of goal-oriented thinking and how this thinking leads to dispositional hope. This means that higher levels of hope are associated with a stronger inclination for goal setting and attainment (eg, following a discharge plan or adhering to lifestyle change recommendations) while lower levels suggest increasing despair and subsequent apathy when contemplating goals. As we strive toward our goals, we tend to think constantly about what we are doing and how we are going to move from one point to another, making the process of goal pursuit cognitive in nature. Individuals with high educational attainment tend to have higher hope as a result of their history of goal attainment. [...] On the other hand, some patients may not share this level of hope; some may have a low level that limits their ability to identify and achieve goals and make necessary health-related changes. Snyder’s hope theory is based in cognition rather than emotion, which means interventions can tackle augmenting hope through activities that affect thinking patterns.⁸²

In the teaching process, integrating work on hope results in the adoption of a number of strategies: mistakes are treated as opportunities to

⁸⁰ C.R. Snyder *et al.*, *Hope Theory, Measurements, and Applications to School Psychology*, in «School Psychology Quarterly», 18, 2, 2003, pp. 122-139: p. 26.

⁸¹ C.R. Snyder, *Hope Theory: Rainbows in the Mind*, in «Psychological Inquiry», 13, 4, 2002, pp. 249-275.

⁸² A.R. Duncan, P.A. Jaini, C.M. Hellman, *Positive Psychology and Hope as Lifestyle Medicine Modalities in the Therapeutic Encounter: A Narrative Review*, in «Am J Lifestyle Med.», 15, 1, 2020, pp. 6-13: p. 8.

learn, the teacher's attention in class is focused primarily on best practices, goals are always reinforced, optimism is encouraged as a privileged way to rebel against the status quo and as the basis for forming relationships in the classroom, and discussions with others on the concept of hope and on ways to apply it in life are constant food for thought.⁸³ The results obtained can be summarized as follows: higher levels of self-esteem and autonomy, more active participation, increased optimism, more satisfactory evaluations, a higher degree of gratification and well-being, improved physical health and increased social skills.⁸⁴ The prerequisite to such a process is that the teacher develop a specific attitude toward hope, identifying his or her own resources and cultivating them: «It is difficult to model hope for others if you do not have hope yourself».⁸⁵ Teachers play an active and proactive role: they can use activities and teaching materials that foster the kind of resilience that students need and they can find texts that offer different expressions of the theme of hope and that help to maintain high levels of motivation throughout the learning process. Initiatives such as watching videos and films, conducting photography and creative writing workshops, listening to songs, promoting moments of discussion, carrying out oral production activities associated with the expression of desires and feelings, and staging interviews can all be linked to storytelling and narration. The classroom becomes a space in which language is a medium that contributes to communicating social reality, but also to constructing it:

Il racconto porta con sé l'esperienza dell'ascolto che abitua a stare in relazione e a pensare in silenzio, a sentir risuonare dentro di noi, come un'eco profonda, immagini e parole che ci attraversano, mondi possibili ed impossibili che possiamo immaginare. Momento di conoscenza e di intreccio di esperienze, è, nello stesso tempo, un evento reale e una testimonianza che porta la memoria di altri luoghi, persone, eventi. Ogni narrazione può avere cittadinanza nella scuola: le narrazioni della letteratura e del mito, come le narrazioni che ciascuno/a può offrire all'ascolto o incontrare nella lettura. La narrazione che ha per contenuto la quotidianità è fondamentale, aiuta la conoscenza reciproca e rafforza l'identità del gruppo, rivelando come ciascuno/a sia diverso e unico e nello stesso tempo simile a tutti/e gli/le altri/e, condividendone la comune umanità.⁸⁶

⁸³ J.L. Bashant, *Building a Trauma-Informed Compassionate Classroom* cit., p. 73.

⁸⁴ *Ivi*, p. 69.

⁸⁵ C.R. Snyder et al., *Hope Theory, Measurements, and Applications to School Psychology*, cit. p. 132.

⁸⁶ Movimento di Cooperazione Educativa, *Manifesto per una educazione* cit., p. 4.

The works of translingual authors again hold a privileged position: they favor the development of a cognitive emotional approach⁸⁷ since they give space to a plurality of voices, ideas, ways of being and living that make up the fragmentary nature of their experiences without losing their richness. In sum, they generate a community within the class made up of shared stories. The course of study becomes a way to seek out those channels that propose a valid model of reception, helping learners become capable of active participation. The classroom can become, through the teaching of language and culture, a place where weights become balanced again, where the burdens of the past are made less heavy while the values, relationships, and cultural notions that are learned today are made more weighty and substantial. The classroom becomes a fruitful space where teachers help build stronger individuals and citizens.

⁸⁷ On the theme of students' emotions in language learning there are authoritative studies that begin in 1994 with G. Porcelli (the first author to use the expression «umanistico-affettivi» in relation to language teaching and learning) and that continue with M. Cardona, *Il ruolo della memoria nell'apprendimento delle lingue. Una prospettiva glottodidattica*, Torino, UTET, 2001; Id., *L'errore linguistico in una prospettiva umanistico-affettiva. Valutare l'errore nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera*, in *Cultura italiana, educazione linguistica, Università europee. Un seminario di studio e un corso di formazione*, a cura di P. Guaragnella, Lecce, PensaMultimedia, 2002; A. Nardi, *Cognizione, emozione e interazione nell'apprendimento della lingua straniera*, in «Lingua e nuova didattica», 4, 2003; P. Mazzotta, *Gli aspetti psico-affettivi nella didattica dell'italiano come lingua straniera*, in «ITALS: Didattica e linguistica dell'italiano a stranieri», 1, 2003; E. Borello, *Dalla competenza comunicativa alla competenza emozionale nella didattica linguistica della scuola dell'infanzia*, in «Rila», 2005, numero monografico *Le lingue straniere nella scuola dell'infanzia*. Atti del convegno del Centro di linguistica dell'Università Cattolica (Brescia, 24-25 ottobre 2003), a cura di C. Bosisio, B. Cambiaghi; F. Caon, *Pleasure in language learning*, Perugia, Guerra, 2006; Id., *Aimes-tu le français? Percezione dello studio obbligatorio del francese nella scuola media*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2012; L. Landolfi, *Emotività e visualizzazioni in contesti formali di apprendimento linguistico*, in *Aspetti linguistici della comunicazione pubblica ed istituzionale*. Atti del 7° Congresso AltLA, Milano, 22-23 febbraio 2007, Perugia, Guerra, 2008; P. Torresan, *Emotional intelligence and education: An interview with Peter Salovey*, in «Formazione&insegnamento», 1.2, 2009; *Facilitare l'apprendimento dell'italiano L2 e delle lingue straniere*, a cura di F. Caon, Torino, UTET, 2010; P.E. Balboni, *Fare educazione linguistica: Insegnare italiano, lingue straniere e lingue classiche*, Torino, UTET, 2013.

fortiniana

Franco Fortini. La testimonianza attraverso la Cina

LUDOVICA DEL CASTILLO

Università degli Studi di Roma Tre
ludovica.delcastillo@gmail.com

Abstract. In 1955, Franco Fortini travelled with the first Italian delegation to the People's Republic of China, accompanied by Antonicelli, Bernari, Cassola, and Trombadori, among others. The result of this experience is the reportage *Asia Maggiore*, which becomes emblematic of that journey and, more generally, of the sense of attestation. The aim of this essay is to explore the value of testimony for Franco Fortini, which, in the case of China, is expressed in the form of reportage. Central to this analysis is the focus on the mediation between political reality and literature, and at the same time, between the attempt to understand as objectively as possible and the awareness of the declared partiality of one's own perspective, in recognition of the inevitable filter assumed by every observer. This dichotomy is also expressed in the reading of China both as an "allegorical geography" and as an opportunity for material verification, with the goal of modifying the original reality, and thus in a continuous dialogue and mediation between reality and literary form.

Keywords: reportage, China, testimony, politics, literature.

Riassunto. Nel 1955 Franco Fortini è in viaggio con la prima delegazione italiana nella Cina della Repubblica Popolare insieme, tra gli altri, ad Antonicelli, Bernari, Cassola e Trombadori. Frutto di questa esperienza è il reportage *Asia Maggiore*, che si fa emblema di quel viaggio e, più in generale, del senso dell'attestazione. Lo scopo di questo saggio è di esplorare il valore della testimonianza per Franco Fortini che, nel caso della Cina, si esprime nella forma del reportage. Centrale è l'attenzione sulla mediazione tra realtà politica e letteratura e, insieme, tra il tentativo di comprensione il più oggettivo possibile e la coscienza della parzialità dichiarata del proprio sguardo, nella consapevolezza dell'ineluttabile filtro presupposto da ogni osservatore. La dicotomia si esprime anche nella lettura della Cina sia come «geografia alle-

gorica» sia come un'occasione di verifica materiale con il fine di modificare la realtà di provenienza e, quindi, in un dialogo e una mediazione tra realtà e forma letteraria, come in un'inesausta messa in discussione.

Parole chiave: reportage, Cina, testimonianza, politica, letteratura.

Quando la propaganda socialista e comunista occidentale parla delle grandi realizzazioni economico-sociali dei paesi sovietici non fa altro che presentare le conseguenze benefiche del salto rivoluzionario, ossia della assunzione al potere delle forze proletarie; sì che quelle realizzazioni vengono ad essere colorate dallo sforzo, dalla tensione verso l'egemonia politica; mentre, quando ci parla degli aspetti più propriamente sovietici di quella ideologia [...] manca necessariamente un vero termine di confronto, manca la possibilità di comprendere il reale significato di quelle formulazioni ideologiche a chi non viva nella struttura economico-sociale sovietica; e nessun *réportage* giornalistico può sostituire quella esperienza.¹

Così scrive Franco Fortini in *Dieci inverni*, rimarcando la distanza tra la concreta realtà politica e le possibilità della letteratura. Il reportage può sì aiutare ad avvicinarsi alla concretezza politica del socialismo reale di cui tratta, ma non a comprenderlo pienamente: ciò è possibile solo con l'esperienza diretta.

Fortini si chiede spesso – in particolare in *Dieci inverni* e proprio nei reportage – quale sia la responsabilità che investe chi sia stato testimone di luoghi significativi e come debba comportarsi una volta rientrato in Italia. Sulla sua visita al campo profughi di Poggenhagen si legge:

«Che cosa racconterò in Italia?» mi chiede S., il capitano inglese che mi accompagna, dopo la visita a quei campi, che anche lui vede per la prima volta. Sto per rispondergli: «Nel nostro mondo, ormai, i fatti non significano nulla, o solo i più rumorosi. Bisognerebbe solo non dare nemmeno un argomento a chi, sulla stampa di questo come di tutti i paesi si lava la coscienza con le *sowjetische Barbarei*; né agli altri, ai miei amici politici. Ma non bisogna neppur lasciar parlare solo i giornalisti di professione. Dirò...»²

Il ruolo del “giornalista di professione” non è infatti lo stesso dello scrittore o dell'intellettuale, a cui verrebbe invece richiesto di testimoniare ma

¹ F. Fortini, *Comunismo e Occidente*, in Id., *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista* [1957], a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 217-222: pp. 218-219.

² Id., *I dannati della terra*, ivi, pp. 193-199: p. 193.

Non si vede che la “testimonianza” (come la poesia lirica) dovreb’essere una forma eccezionale di comunicazione e di espressione mentre la forma normale dovreb’esser la “scienza” o l’aspirazione alla scienza o almeno l’organizzazione razionale dell’opinione e delle competenze. La società ottocentesca cavava gli occhi ai poeti perché, come i cardellini, cantassero meglio; e quella contemporanea, almeno in Italia, non conosce altre alternative per i suoi “intellettuali”: o la servitù o la “testimonianza”.³

Secondo Fortini uno dei rischi della scrittura testimoniale è di cadere in eccessi di autoreferenzialità, negativi e potenzialmente rivoltabili in un narcisistico autocompiacimento, allontanandosi così dall’obiettivo originario. Dallo stesso rischio non ne esce illesa la letteratura: riferendosi alla scrittura di prefazioni, Fortini auspica a una limatura autoriale, allo «Scrivere riducendo al minimo la soggettività visibile, tutti trasferiti nella concretezza dell’argomento di cui si parla – chi non lo vorrebbe?».⁴ In particolare, in quella del 1973 a *Dieci inverni* segnala l’abitudine in uso di scrivere prefazioni con un linguaggio saggistico, con un’esposizione personale dell’autore, che assume una postura da “intellettuale”.⁵

Nell’uso della forma reportage, ibrida per natura, ci si avvicina a una prassi e a una tradizione molto vicina al giornalismo, all’«informe gergo del giornalismo» che ha «immediatezza epistolare».⁶ Allo stesso tempo, però, come ricorda Romano Luperini, una parte della scrittura giornalistica e contingenziale di Fortini sarebbe la manifestazione del «bisogno di totalità e di senso, di una storia che riassorba la minuzia della cronaca»: ⁷

Il diario e una smembrata autobiografia (non so chi sono, ci dice più volte l’autore in queste pagine) da un lato; i «destini generali» dall’altro che soli possono spiegarli. «Non so chi sono ma cerco di sapere chi sono stato, ossia in quale rete di storia e di società mi sono trovato a vivere» [...]. Era già così, in fondo, in *I cani del Sinai* o in *L’ospite ingrato* o in *Attraverso Pasolini*. Un genere ibrido, fra diario, autobiografia, saggistica.⁸

Di contro, la scrittura vicina all’autobiografia assume una forma meno mediata dalla distanza poetica e dimostra di avere una chiarezza sul presente, seppur sotteso: spesso la scrittura di Fortini può essere definita come «autobiografica sul destino dell’autocoscienza intellettuale del

³ Id., *Lo stato-guida*, *ivi*, pp. 317-323: p. 318.

⁴ Id., *Prefazione*, *ivi*, pp. 7-24: p. 21.

⁵ *Ivi*, pp. 21-23.

⁶ Id., *Appunti per una prefazione*, in Id., *Un giorno o l’altro*, a cura di M. Marrucci, V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 3-4: p. 4.

⁷ R. Luperini, *Introduzione*, *ivi*, pp. VII-XVII: p. IX.

⁸ *Ibidem*. La citazione interna è a p. 513 del volume.

moderno, sullo statuto contraddittorio e sul *ruolo* sociale, sulla *funzione* antropologica che presuppone».⁹ Naturalmente, questo tipo di scrittura mostrerebbe però anche un doppio fondo doloroso ed eccessivamente personale, di cui si sente necessario il camuffamento:¹⁰

La realtà mi appare alterata; la autobiografia, in questo senso, diventa la storia più falsa che di me sia possibile fare. Vi sono delle situazioni che mia moglie conosce bene e paventa, che vede venire avanti nel corso della conversazione, tensioni nevrotiche che scatenano e che mi riportano a delle condizioni di collasso. Tutto questo non è ridicolo. È come avere gli occhi azzurri. Ma incide sulla capacità di giudicare, di valutare ecc. Ecco perché non ho mai pensato di avere funzioni che richiedono un certo tipo di equilibrio, di serenità e distacco.¹¹

Il proprio sguardo: un filtro fisiologico ineliminabile.

Inoltre, sono numerosi i momenti in cui Fortini riflette sulla propria responsabilità sociale – individuale e collettiva – e sul valore della testimonianza, come per esempio in un passo molto interessante ancora di *Dieci inverni*, in cui si interroga sul senso di raccontare quel suo viaggio in Germania del 1949:

Tornato in Italia mi chiedevo se il racconto di quanto avevo veduto ed udito avrebbe potuto essere di qualche utilità. Ero, credo, il primo italiano che fosse capitato in quei campi di nuovi profughi senza le prevenzioni antisovietiche della maggior parte dei nostri giornalisti [...]. E, d'altra parte, sapevo che, in qualsiasi altro foglio avessi pubblicate quelle mie impressioni di viaggio, esse sarebbero servite a suffragare la propaganda anticomunista e antioperaia nei probabili lettori.¹²

⁹ D. Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, manifestolibri, 2006, p. 112. Balicco prosegue, sempre nella stessa sede e in riferimento al reportage cinese di Fortini del 1956, *Asia Maggiore*: «È un saggio, dunque, che traduce e rende plastico, nel suo taglio esistenziale ed autobiografico, l'estenuante dibattito degli 'inverni', restituendolo però incarnato e tridimensionato negli interrogativi di un soggetto individuale che nell'incontro con la funzionaria Tsu Min, nell'ospitalità dei contadini della comune di Mukden, discutendo con gli studenti universitari di Mosca come nei dialoghi con Cassola e Bobbio, nello sguardo incantato sul paesaggio pazientemente umanizzato, sta cercando, in realtà, nientemeno che il senso del proprio lavoro e della propria vita».

¹⁰ «Come nella diaristica e nella autobiografia, il lettore non è futuro anzi è presente nell'autore medesimo. È un risarcimento. Nasce da una sorta di vendetta o rancore. Come buona parte della lirica» (F. Fortini, *Premessa*, in Id., *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 7).

¹¹ F. Fortini, *Da una intervista (1970)*, in Id., *Un giorno o l'altro* cit., pp. 416-422: p. 420.

¹² Id., *Da un «libro bianco» (1950-1953)*, in Id., *Dieci inverni* cit., pp. 163-180: pp. 165-166.

Il racconto di quello che si è «veduto ed udito» in luoghi che hanno una particolare identità culturale e una risonanza per chi li incontra come visitatore ha prima di tutto il valore della testimonianza e della partecipazione alla costruzione di quel comunismo in cammino, di un discorso sul marxismo critico e sull'autocritica su cui tanto si concentra Fortini:

Quando, non molto tempo fa, concludendo una conversazione pubblica dove avevo cercato di riferire sulle esperienze degli ultimi dieci anni, si levò in piedi un giovane di poco più che vent'anni a dire, cortese ma reciso, che lui e i suoi coetanei non sapevano che farsi di "testimonianze", anche se oneste e commosse, mi pare di sentire in quelle parole le medesime che io stesso avevo pronunciato dieci o quindici anni prima contro quegli uomini di lettere o di ideologia che in cospetto delle necessità terribili del paese, e allo strazio del mondo, altro non avevano saputo dirci fuor della loro "testimonianza". Ed ora tocca a noi. In questo, nell'aver costretta la maggior parte degli intellettuali, degli studiosi e dei politici sui quarant'anni, a dar più testimonianze che opere, più profezie che istituzioni, più interrogativi che risposte, sta la rovina della guerra fredda, la colpa dell'anticomunismo e del comunismo; in questo anche la *nostra* colpa. Nessun pericolo, credo, di attribuire ad altri, così dicendo, la propria biografia. Tutti siamo stati sconfitti; ma non dai nostri avversari. Bisogna dunque e ancora una volta testimoniare, ancora una volta cercare una risposta ai perché storici, immediati, di una classe o di una nazione, di una politica; e a quelli del comportamento, della vita giusta, del consenso o dissenso con se stessi.¹³

E, visto che «un testimone solo non è un testimone»,¹⁴ la scrittura di reportage, per il suo valore d'attestazione, si fa parte di un processo di comprensione e di costruzione più ampio, che implica un lettore – e quindi un dialogo – e che manifesta le difficoltà e le contraddizioni del contatto con un altrove, spesso carico di aspettative e legato a un immaginario mitico.

Le difficoltà della scrittura testimoniale – specialmente quella politica – riguardano, nello specifico, la compresenza di due atteggiamenti: il tentativo di comprendere realmente e di essere il più possibile onesti e oggettivi nel capire e, contemporaneamente, l'autocensura e la cecità, più o meno involontarie, nel cogliere nell'altrove le contraddizioni che ne smentirebbero il mito, incrinando così la validità stessa del progetto. Inoltre, in questo senso acquista ancor più valore il reportage che Fortini scrive al rientro dal viaggio del 1955 nell'ambito del viaggio della prima delegazione culturale italiana nella Cina della Repubblica Popolare, insieme a quelli di Antonicelli, Bernari, Cassola e Trombadori. Si legge in uno dei numerosissimi brani

¹³ Id., *Il senno di poi*, *ivi*, pp. 27-51: pp. 28-29.

¹⁴ Id., *Cronache della vita breve* (2°), in «Nuovi Argomenti», 11, 1954, p. 125.

che Fortini scrive sulla Cina, oltre che al reportage *Asia Maggiore*,¹⁵ in cui si concentra sulla parzialità della comprensione del proprio sguardo e sottolinea anche le influenze che quel viaggio implica sulla sua persona tutta:

Non ci si improvvisa sinologi, speriamo, e sarebbe sciocca presunzione, dopo il mese di viaggio colà trascorso dalla nostra ultima delegazione culturale, avventare giudizi e dimenticare anche per un momento come non possano essere, le nostre, se non impressioni soggettive e veloci. Ma crediamo che nostro dovere sia quello di descrivere almeno l'ambito della nostra e altrui ignoranza; di chiederci e chiedere ai nostri connazionali se sia possibile, oggi, equipararla alla quasi necessaria ignoranza in che vive, sulle specialità altrui [...]. Eppure gli italiani hanno dovuto imparare che sul Volga esisteva una città chiamata Stalingrado e poi han dovuto cercare sull'atlante scolastico dei figli altre città, Hiroshima, Seul, Hanoi. Ma qualcuno non mancherà di obbiettarci, che cosa abbiamo noi da imparare dai cinesi? Non volete forse, in fin dei conti, che gli scambi culturali siano un contributo al riconoscimento politico della Cina Popolare, che vi sta a cuore per molto politiche ragioni?¹⁶

Nello specifico, la forma dell'inchiesta, così vicina al giornalismo, ha un carattere insieme impegnato e mondano, e parrebbe essere quella «formula di parziale compromissione, un primo passo verso la responsabilità e la funzione dirigente»,¹⁷ in un Paese come l'Italia «dove scrittori e critici non hanno – in genere – figura di direttori di coscienza».¹⁸

Per Fortini il primo tratto problematico della scrittura testimoniale è quello della comprensione dell'altrove e di farne un racconto il più possibile onesto; di conseguenza, non si può accettare nulla per scontato ed è necessario mettere costantemente in discussione quello che si vede e si ascolta, essendo «Il compito dell'uomo di cultura è quello di mantenere aperte le correnti di informazioni, di esercitare la critica; di non accettare nulla per dogma»:¹⁹ per poterlo fare «occorre la informazione, la documentazione, la discussione; che quel mezzo di comunicazione umana nel quale è pur necessario, talvolta, riconoscere di aver torto».²⁰

Chi viaggia per ragioni politiche avrebbe quindi il dovere della testimonianza, soprattutto chi si sposta nell'ambito di delegazioni culturali, cosciente che esiste una resistenza alla diversità, infatti:

¹⁵ Id., *Asia maggiore. Viaggio nella Cina e altri scritti* [1956], a cura di D. Santarone, Roma, manifestolibri, 2007.

¹⁶ Id., *Italia e Cina*, articolo di cui non si è riuscita a rintracciare la sede originaria.

¹⁷ Id., *Quale arte? Quale comunismo?*, in Id., *Dieci inverni* cit., pp. 133-147: p. 133.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Id., *La morale di guerra*, in Id., *Dieci inverni* cit., pp. 183-185: p. 183.

²⁰ *Ibidem*.

Se i viaggi delle delegazioni culturali dovessero servire appena a promuovere qualche conferenza, o *tournée* di complessi musicali, o traduzione di romanzo o esposizione di pittura, essi – per quanto utili possano essere quelle cose – meriterebbero forse alcune delle ironie di cui li gratificano coloro che preferiscono magari i viaggi di edificazione individuale promossi da altre potenze. Mentre debbono invece servire coloro che li compiono, e coloro che comunque di tale esperienza partecipino, a meglio conoscere e volere che cosa occorra fare, qui, in Italia, per la nostra gente, per noi stessi, per le nostre biografie.

Ma qui bisogna pur dire che in ciascuno di noi – probabilmente per il nesso di cosmopolitismo e provincialismo, che presiede alla nostra formazione intellettuale – c'  una resistenza al diverso, tanto pi  forte quanto pi  forte esso sia. Di qui, nei nostri intellettuali e in noi stessi, una specie di disinvolta fretta di ricondurre al noto l'ignoto, di difendersi dalla diversit ; una rumorosa e imbarazzata volont  di ripetere che tutto il mondo   paese, di riaffermare – protetti dalla confidenza nel proprio linguaggio, quasi dal calore dei propri dialetti – che s , possiamo anche ammirare o capire, ma che gli altri, quei popoli, quelle culture sono oggetto e noi siamo il soggetto. Questo, che vorremmo chiamare cripto-colonialismo, si esprime variamente, ma ha una radice comune: la misconoscenza dell'altro in quanto tale.²¹

In questo passo si esplicita anche il secondo aspetto problematico della scrittura testimoniale: nel suo tendere all'oggettivit  mantiene comunque delle proiezioni e una distorsione della realt  che impediscono di vedere (ed esplicitare) quelle contraddizioni che avrebbero potuto mettere in crisi l'idea preesistente in Italia del paese visitato.

Da un punto di vista storico, con i fatti di Ungheria del 1956 si incrina senza appello la fiducia nel progetto politico di realizzazione del socialismo, che aveva i suoi pi  forti esempi nella Cina Popolare e nell'Unione Sovietica leninista. Il 1956   infatti l'«anno [...] di “ non ritorno”»,²² «una novit  terribile» che Fortini definisce «paragonabile solo, per la mia vita, al 1943 o al 1945»,²³ e in cui «Lo stalinismo e la guerra fredda sembrano avere ucciso e depresso in Polonia e in Ungheria una quantit  di energie reali e potenziali; ma anche conservata per ibernazione una situazione che il resto d'Europa ha con cattiva coscienza dimenticato».²⁴ Infatti, poi, «Verso la met  del 1957 [...] la situazione politica non offriva molti motivi di speranza».²⁵ Il 1956 sarebbe un momento di passaggio fondamentale, che «sta a significare l'anno che conclude, per la sinistra occiden-

²¹ Id., *Italia e Cina* cit.

²² Id., *Aspettando Alicata*, in Id., *Un giorno o l'altro* cit., pp. 171-173: p. 173.

²³ Id., *Urss*, *ivi*, p. 291.

²⁴ Id., *Interpretazione della intelligencija ungherese*, *ivi*, pp. 195-200: p. 195.

²⁵ Id., *Prefazione*, in Id., *Dieci inverni* cit., p. 10.

tale, una qualità di rapporti con il comunismo sovietico che aveva avuto inizio, quasi dovunque, fra l'avvento al potere dei nazisti (1933) e l'inizio della guerra civile spagnola (1936) ed era quindi durato per circa un ventennio²⁶ e in cui, inoltre, «si cominciò a intendere pubblicamente che c'era pure un rapporto di crisi fra lo stalinismo e le tesi che i surrealisti avevano sostenuto negli anni Trenta».²⁷

Fortini affronta direttamente la questione della caduta del sogno, con quella che lui chiama la «teoria della cecità e della caduta delle illusioni»,²⁸ in cui afferma che buona parte della sinistra italiana non avrebbe «mai creduto seriamente ai miti, al mito del socialismo sovietico, al mito della Cina».²⁹ Dopo questo periodo di passaggio, che è un'esperienza «molto dura», segue la disillusione: «perché ho visto tramontare una quantità di speranze che mi si erano poste molto vivacemente nel corso degli anni Sessanta».³⁰

Questo momento di transizione si riflette evidentemente nell'immagine che Fortini elabora della Cina, prima e dopo questa data. Il reportage *Asia Maggiore* è pubblicato nell'aprile del 1956, mentre i fatti d'Ungheria si svolgono, come è noto, tra la fine di ottobre e i primi di novembre di quello stesso anno. Fortini ritorna in Cina nell'agosto del 1972 e ne racconta nella sezione *Paesi allegorici* all'interno del volume *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*.³¹

Nell'ottica di un discorso sulla testimonianza, la funzione "frontiera" è certamente una delle più rappresentative:³² ricorre la «metafora della frontiera e del confine, per indicare la separazione non necessaria ma storica tra i saperi specialistici, e allo stesso tempo per rimarcare icasticamente le divisioni, sancite dal potere dominante, e di conseguenza i conflitti, tra gli esseri umani».³³ In un passo di un'intervista, Fortini approfondisce l'alterità in relazione allo specialismo riferendosi all'URSS e alla Cina:

²⁶ Id., *Introduzione*, in F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista* [1959], Milano, Garzanti, 2001, p. 10.

²⁷ *Ivi*, p. 12.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M. Serri, *Dialogo col profeta di classe* [1981], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 292-297: pp. 294-295.

³⁰ A. Nesti, P. De Marco, «Fare diversa questa realtà, non farne un'altra» [1989], *ivi*, pp. 559-573: p. 567.

³¹ F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977.

³² In Fortini ricorre la metafora della frontiera e del confine per indicare la separazione non necessaria ma storica tra i saperi specialistici, e allo stesso tempo per rimarcare icasticamente le divisioni, sancite dal potere dominante, e di conseguenza i conflitti, tra gli esseri umani.

³³ L. Lollini, *Combattenti di frontiera*, in Id., «Uomini usciti di pianto in ragione». *Saggi su Franco Fortini*, Roma, manifestolibri, 1996, pp. 53-59: p. 54.

Ripeto, non credo che ci sia una funzione degli intellettuali per “un’organizzazione diversa tra gli uomini”. Questo è possibile soltanto nella misura in cui gli specialisti, senza rinunciare alla propria specializzazione, si rendono conto che la specializzazione non è soltanto un privilegio negativo dal punto di vista morale (e, qui, torno a dire delle cose molto protobolsceviche) ma è una limitazione dello stesso sapere. Queste cose, in un modo che oggi ci fa sorridere, sono state intraviste dagli anni dell’edificazione del comunismo in Unione Sovietica e del maoismo in Cina. Tutti discorsi, che ci fanno sorridere, sul sapere del contadino che con i suoi mezzi riesce a migliorare la qualità di un certo cereale o i discorsi della trasformazione dei frutteti ecc., insomma lo scambio tra lo specialista e la sperimentazione di massa, sono stati in buona parte una mistificazione ma in parte non lo sono stati. In questo senso andrebbe, a proposito proprio della funzione degli intellettuali, rivisto oggi cosa c’era dietro le sperimentazioni, che noi abbiamo giudicato folli e che sono state in certo senso realmente folli, del cosiddetto “ferro fatto in casa”, durante il Gran Balzo maoista. È chiaro che sono da leggere come pedagogia generalizzata, dove tutti insegnano a tutti. Il segno che una vera rivoluzione è in corso è quando tutti si mettono a insegnare a tutti e ad imparare da tutti. Quello che a noi sembra folle da un punto di vista economico (e che certamente lo era ed ha portato degli spaventosi disastri) obbedisce però ad una verità che tornerà a riproporsi ogni volta ci sarà bisogno di andare avanti in una certa direzione.³⁴

In generale, la frontiera, oltre a essere un riferimento esplicito nel titolo del volume del 1977, lo è anche nella forma materiale del muro nella raccolta *Questo muro* – edita nel 1973 – infatti, come scrive Luperini:

La poesia è sempre in Fortini consapevole separatazza, attività specifica, ma anche relazione ad altro. E non nasconde tale contraddizione, bensì la esibisce. Lo stesso titolo *Questo muro* allude probabilmente alla barriera che divide parole e cose, alla divaricazione fra significati e significanti: divaricazione consapevolmente accentuata: più “maniera”, più vita; più artificio e mediazione, più immediatezza.³⁵

Tornando all’idea e alla torsione di prospettiva rispetto alla Cina, Fortini in più occasioni si esprime su questo Paese e su quello che rappresenta, e il suo punto di riferimento più autorevole e con cui si confronta maggiormente è sicuramente Edoarda Masi, una dei maggiori esperti sulla Cina, con cui intratterrà una lunga e articolata corrispondenza.

³⁴ M. De Filippis, *Finis historiae* [1990], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., pp. 574-594: pp. 583-584.

³⁵ R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 36.

Lo scopo di *Asia Maggiore* sarebbe quindi di carattere pratico: un'occasione di verifica materiale delle condizioni della lotta politica e con lo scopo di modificare nella pratica la realtà di provenienza.³⁶

In ogni caso, la Cina è per Fortini prima di tutto una «geografia allegorica»³⁷ e «allegoria della possibilità storica di un comunismo capace di ereditare non tanto la filosofia classica tedesca, quanto l'essenza stessa della tradizione occidentale: l'umanesimo»:³⁸ si parla di un'«allegoria chiamata Cina».³⁹ Inoltre, il Paese si fa immagine «di un luogo non inquinato, oggettivamente di verità per noi perché fuori dai nostri giochi di potere, ma con gli stessi nostri problemi. Senza alcuna mitizzazione».⁴⁰ Il fatto che la Cina sia per Fortini un paese allegorico non significa che sia considerata irrealistica o concettuale: è un luogo che per la sua portata mitica fa emergere con intensità le sue contraddizioni.⁴¹ Ed è proprio la potente carica allegorica e simbolica della Cina che costringe «a confrontarsi, a guardarsi dentro, a chiedersi chi sia, quale la nostra e l'altrui civiltà».⁴²

In ogni caso, Fortini non è ciecamente incantato dal fascino del mito cinese, che è posto in discussione attraverso l'adozione di un punto di vista dubitativo e di una scrittura che procede per quadri, e cerca di essere il più oggettivo possibile e di manifestare la propria difficoltà a comprendere, cosciente delle trasformazioni in atto in Cina e delle sue contraddizioni.

Nello specifico, è utile ricordare la critica mossa da Fortini a *Chung Kuo, Cina* di Michelangelo Antonioni, di cui contesta le scelte registiche per rappresentare quel Paese:

Più tu aderisci alla sostanza della rivoluzione cinese e meno puoi accettare che la realtà del mondo sia soltanto passività e rappresentazione; e tanto più sarai portato ad uscire dalla falsa oggettività della pupilla cinematografica. Insomma non farai il documentario di Antonioni; ne farai uno di Ivens. Anzi farai un film a soggetto: diciamo, di Godard. Ma finalmente neppure quello, quando tu abbia capito che la rivoluzione è cosa mentale e materiale e morale ma non necessariamente visibile.

In questo senso *Chung Quoa, Cina* non può piacere né ai cinesi né agli italiani che in una Cina immaginaria (anche se vista con i propri occhi) amano il riscatto immaginario delle proprie sconfitte politiche; né tanto meno gli innumerevoli che, soprattutto nella sinistra vecchia e nuova, la

³⁶ Cfr. D. Balicco, *Non parlo a tutti* cit., p. 113.

³⁷ *Ivi*, p. 114.

³⁸ *Ivi*, p. 115.

³⁹ F. Fortini, *Extrema ratio* cit., p. 31.

⁴⁰ E. Masi, *Protegete le nostre verità*, in «Allegoria», 21-22, 1996, pp. 122-125: p. 124.

⁴¹ Cfr. Ead., *I paesi allegorici*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 309-314: p. 309.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 310.

detestano fra i denti perché porta avanti la sua rivoluzione a dispetto dei classici del marxismo occidentale.⁴³

Inoltre, poiché «il socialismo non è qualcosa che si vede»,⁴⁴ Fortini esplicita la sua continua sorpresa di trovarsi di fronte alla materialità del mito cinese,⁴⁵ in un Paese difficile da comprendere appieno, come dichiara in un'intervista del 1980:

Imputato Franco Fortini, hai scritto nel 1973 che la Cina è l'unico paese al mondo in cui non ci si vergogna di chiamarsi uomini.

Con una correzione che facevo subito. Che andare a viverci non avrei voluto, ma a morire sì. Tu mi chiedi cos'è rimasto di quel giudizio. Io credo che la difficoltà di capire la Cina sia quasi insuperabile per uno straniero. È impossibile capire se il modo in cui i cinesi stanno fra loro ha a che fare con la storia della loro rivoluzione o invece con loro cose più antiche. È impossibile cioè sapere sino a che punto il loro presente si mescoli al loro passato. Tutto questo senza comunque volerne trarre un qualche giudizio di primato o modello. Quel che resta del giudizio da te citato è che con la rivoluzione culturale ho imparato, e per sempre, alcune cose del rapporto fra intellettuali e partito: ho capito cioè la fine dell'intellettuale funzionario e dell'intellettuale organico. Al suo posto mi interessa la figura di chi, senza avere alcun mandato, alla fine di una riunione alza il dito e pone alcune domande. Era stato lo stesso Mao a dire: sono solo un maestro elementare che se ne va sotto la pioggia con un ombrello.⁴⁶

Il legame della Cina con la morte avrebbe origine dalla coscienza dell'impossibilità di vedere realizzati i frutti della Rivoluzione Culturale: il popolo cinese vivrebbe nella consapevolezza di star combattendo per qualcosa che non potrà veder compiuto per questioni di tempo, sentendosi

⁴³ F. Fortini, *Ancora su Antonioni in Cina*, in Id., *Un giorno o l'altro* cit., pp. 506-507: p. 506.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ «Le sue pagine [di Fortini, ndr] cercano di superare, per quanto possibile, la 'distanza' cinese, potenziando la mediazione marxiana che in teoria guida la trasformazione sociale di quell'immenso continente e dunque ne riduce l'alterità. Fortini non si lascia dunque incantare dall'incomprensibilità dell'esotico, perché diffida e non crede in alcun modo della superiorità della cultura occidentale; cerca piuttosto nell'oggettiva differenza culturale una mediazione, le tracce dunque di un'antropologia comunista reale, quotidiana, incarnata nei gesti delle persone, nell'ospitalità, nel riconoscimento dell'altro. Così, quando incontra la funzionaria della biblioteca operaia di Shanghai, Tsu Min, nota che indossa sulla giubba un distintivo sovietico, il *Komsomo!*; lo stesso distintivo che un anno prima gli fu regalato a Leningrado da una donna sovietica, ingegnere in una fabbrica di turbine. Nell'estrema diversità culturale delle due donne, una diversità che è perfino etnologica, Fortini riconosce, in realtà, un modo d'essere comune, una mediazione politica che agisce sull'antropologia, perché la costruisce, rendendola riconoscibile» (D. Balicco, *Non parlo a tutti* cit., p. 117).

⁴⁶ G. Mughini, *Scelte di campo* [1980], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., pp. 264-277: p. 275.

parte di un processo di più ampio. Aumenterebbe in questo modo il valore della collettività, a discapito dell'individualità:

Dice Sartre che nella Cina moderna ci si sente già morti. Il progetto collettivo è enorme; e a un tempo, come tutto quello che ci è dato di vedere in questo paese, delicato. L'assenza di interpretazione eroica, l'ha già detto, è la nota più caratteristica di questa opera da giganti. Ci si sente già morti perché questa gente vive già nell'avvenire che noi non vedremo.

Trovo nel mio quaderno questo appunto: «Tutto questo per gli uomini: perché si coprano, mangino, facciano all'amore, leggano ecc.? Perché conoscano il loro destino? Lo conoscevano anche prima. Per vincere insieme la paura e la morte. Perché l'uomo si ponga in un nuovo rapporto con la propria natura, che è quella del mondo. Sostituire all'antagonismo la collaborazione vuol dire anche realizzare l'immortalità».⁴⁷

E, più avanti, aggiunge una nota:

Mi domando oggi se l'affermazione di Sartre, e le considerazioni che la riprendevano, non erano, nel medesimo tempo, vere e false. L'immaginazione della catastrofe ha radici molto profonde. Non è un mito. Ma non è rivoluzione. La volontà, di fronte al mutamento, è sempre doppia. L'errore da cui siamo guariti attraverso una vita intera è che il tempo della società possa coincidere con quello delle vite individuali. Ma quando lo si è capito, è difficile sfuggire al pathos del «verrà un giorno».

Sapere che il mutamento sociale che si persegue non è traducibile in salvezza personale e, nel medesimo tempo, organizzare la propria esistenza come se non esistesse futuro diverso: questo ha qualcosa a che fare con la distinzione e conflitto fra dottori e testimoni che accompagna la storia della Chiesa, conoscenza oggettiva (quindi storica) di mezzi e fini, e pratica (metastorica). Per quanto riguarda la profezia della ondata di neoanarchismo, i primi segni balenarono agli inizi degli anni Sessanta. Scrisi allora dei versi anche troppo profetici. *Forse il tempo del sangue ritornerà. È tornato. Ma, più verosimilmente, non era mai cessato.*⁴⁸

Per Fortini un altro modo per esprimere il valore e il processo della testimonianza è la traduzione, da lui molto praticata (come nel caso delle poesie di Bertolt Brecht sulla Cina, tradotte dal tedesco all'italiano). In particolare, è espressa la difficoltà di entrare in relazione con la Cina attraverso un parallelo con le complessità del tradurre: «Chiunque abbia avvicinato quell'universo ha provato, insieme al senso esaltante di un futuro già cominciato, uno smarrimento profondo, accorgendosi come la mede-

⁴⁷ F. Fortini, *Nove paragrafi*, in Id., *Un giorno o l'altro* cit., pp. 147-153: p. 150.

⁴⁸ *Ibidem*.

sima difficoltà che si trova a tradurre». ⁴⁹ Questa problematica della traduzione della Cina sarebbe dovuta anche a una distanza reale e concreta che ne rende complessa la comprensione, nonostante in più occasioni Fortini manifesti la vicinanza tra l'Italia – e l'Occidente, più in generale – e la Cina: «E l'incredibile Cina, l'altro volto del nostro pianeta, mentre nella memoria assume i colori limpidi ma astratti della lontananza, nella realtà si trasforma ad un ritmo inimmaginabile». ⁵⁰

La coscienza della difficoltà di comprensione sarebbe quindi, nell'insieme dei livelli del rapporto con la Cina e della “funzione testimonianza”, quello più strutturale, come Fortini esprime chiaramente nel passo a chiusura del reportage israeliano contenuto in *Extrema ratio*, che, nella sua ipotesi di futuro, è forse la più adatta e densa conclusione di questo rapporto:

Ma ora devo tacere se non riesco a tradurre queste immagini in un linguaggio che sia mio. L'impressione funesta di questa notte, mentre torno verso il mio albergo tra vie oscurissime e deserte, di case spente e in macerie, di spazi abbandonati (come non rammentavo più dalla Germania del 1949) lungo quella che più di vent'anni or sono fu la linea del fuoco fra le due Gerusalemme, è una sorta di vergogna per essermi lasciato coinvolgere dalla “vertigine” che emana da questa città. La parola, la avrei poi trovata, proprio per Gerusalemme, nel profeta Zaccaria. Probabilmente questo è solo l'epicentro fugace di una tanto più grande menzogna che soffoca ormai tutto il mondo. Non sempre è stato così. Non deve essere necessariamente così. ⁵¹

⁴⁹ Id., *Per un inedito sulla Cina*, *ivi*, pp. 282-284: p. 282.

⁵⁰ Id., *Versi di Mao*, *ivi*, pp. 369-371: p. 370.

⁵¹ Id., *Extrema ratio* *cit.*, p. 68.

fortiniana

«Qualcosa che non ho mai dimenticato»: Fortini lettore di Virgilio

MARIA TERESA GIGLIOTTI

Università della Calabria
gigliottimariateresa@gmail.com

Abstract. The article analyses some Virgilian memories found in the poetic work of Franco Fortini, which act both at a para-textual level and at a deeper level, involving the structure of some compositions. The analysis uses the mechanisms of allusive art, which is based on the agreement between author and reader; it also highlights the vitality of Latin tradition in the poetry of Fortini. The references to famous Virgil's verses, finally, can be found in the translation of John Milton's *Lycidas*, included in the *Ladro di ciliege e altre versioni di poesia* (1982), an evidence of the intertextuality of the poem.

Keywords: Franco Fortini, Virgil, intertextuality, allusive art, classical reception.

Riassunto. L'articolo propone un'analisi delle memorie virgiliane presenti nella produzione poetica di Franco Fortini, le quali agiscono sia a un livello para-testuale sia a un livello più profondo, che coinvolge l'intima struttura di alcuni componimenti. L'indagine è condotta facendo riferimento ai meccanismi dell'arte allusiva, la quale si fonda sull'intesa tra autore e lettore; allo stesso tempo, si mette in luce la vitalità della tradizione latina nella poesia di Fortini. I riferimenti a celebri luoghi testuali della produzione virgiliana, infine, si riscontrano anche nella traduzione del *Licida* di John Milton, confluita nel *Ladro di ciliege e altre versioni di poesia* (1982), testimonianza della fitta rete di richiami intertestuali che caratterizzano il poemetto.

Parole chiave: Franco Fortini, Virgilio, intertestualità, arte allusiva, ricezione del classico.

In un contributo volto ad analizzare le citazioni classiche presenti in tre autori della letteratura italiana del Novecento, Massimo Gioseffi si sofferma sul rapporto tra Franco Fortini e alcuni autori latini, riconoscendo nella produzione fortiniana (e in quella di Elsa Morante e Stefano Benni) un «esempio preclaro [...] della permanenza dei classici nella cultura della nostra epoca, ma anche dell'uso e del ri-uso da essi subito».¹ Sebbene Gioseffi si concentri maggiormente sul legame tra Fortini e Orazio² - il classico latino più presente nella produzione fortiniana - alcune considerazioni sulla necessità di una ricostruzione degli studi classici di Fortini sono valide anche per l'indagine sulla presenza di Virgilio, poco approfondita dalla critica.

Un simile lavoro implicherebbe, preliminarmente, lo studio dei rapporti che Fortini ebbe con alcune figure strettamente connesse al mondo della classicità, attive a Firenze negli anni della sua formazione.³ Personaggio di rilievo, in tal senso, è l'antichista e filologo Giorgio Pasquali,⁴ con il quale Fortini sostenne l'esame di latino previsto dal piano di studi della Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze. Gioseffi ricostruisce in maniera dettagliata il rapporto tra i due, ricorrendo ad alcune interviste rilasciate da Fortini negli ultimi anni della sua vita; inoltre, in relazione al legame con Orazio, lo studioso ritiene che la mediazione del celebre latinista sia stata fondamentale per la conoscenza, non banale, del poeta latino.⁵

Procediamo con ordine, ripercorrendo, attraverso le parole di Fortini, alcuni momenti della sua formazione universitaria fiorentina, prestando particolare attenzione al ricordo di Giorgio Pasquali, figura, come vedremo, non priva di contraddizioni agli occhi del Fortini ormai adulto.

¹ M. Gioseffi, *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, Led, 2010, pp. 303-356: p. 304.

² Riteniamo opportuno fornire in nota alcuni degli studi più significativi sulla ricezione oraziana in Fortini: oltre al già citato contributo di Massimo Gioseffi si segnalano anche A. Fo, *Modi oraziani di pensare il tempo: tratti della fortuna moderna del «carpe diem» e di altri spunti delle «Odi»*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*. Atti della quinta giornata di studi Sestri Levante, 7 marzo 2008, a cura di S. Audano, Pisa, ETS, 2009, pp. 100-102; C. Benassi, «*Spem Longam Reseces*» tra Montale, Fortini e Sereni, in «*Lettere Italiane*», 61, 2009, pp. 547-580; G. Baldo, «*Orazio acuto e amaro*». *Odi ed epodi in sei poeti italiani*, in *Un compito infinito: testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello, A. Rodighiero, Bologna, BUP, 2015, pp. 37-60; M. Gioseffi, *Voci dechi lontane. Franco Fortini traduttore di Orazio*, in «*Levia gravia*», 20, 2018, pp. 231-245; A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini*, in «*Lospite ingrato*», 9, 2021, pp. 383-413; P. Pandolfo, *Su «vice veris» di Franco Fortini. Un'ipotesi di lettura oraziana*, in «*Lospite ingrato*», 10, 2021, pp. 473-496.

³ Sulla formazione del giovane Fortini si veda L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013.

⁴ Su Pasquali si veda: A. La Penna, *Pasquali, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, s.v.

⁵ Cfr. M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., p. 321 e pp. 325-329.

In un'intervista rilasciata nel 1990, Fortini ricorda gli incontri avvenuti a Firenze tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta; in particolare, egli rievoca il disorientamento politico avvertito in quel periodo e la sua estraneità rispetto all'«ambiente letterario ufficiale»,⁶ ovvero quello delle Giubbe Rosse.⁷ Il nome di Pasquali, nell'intervista sopra menzionata, è legato ai suoi rapporti con il regime fascista:

Un uomo di eccezionale valore come Giorgio Pasquali era molto tollerante con il fascismo, accettava o desiderava funzioni rilevanti nelle istituzioni fasciste e, nello stesso tempo, guidava gruppi di giovani studenti, come noi, in piccoli cinema della periferia di Firenze a vedere con gioia e intenzione un film ben chiaramente «non in linea» come *À nous la liberté* di René Clair, che fu un nostro idolo di quegli anni.⁸

Il ritratto di Giorgio Pasquali che emerge da questa breve citazione ci permette di comprendere al meglio i motivi che portarono Fortini a prendere le distanze dall'insigne latinista e dall'ambiente culturale fiorentino; al contempo, però, Pasquali appare anche come un docente attento alla formazione dei suoi studenti, desideroso di far scoprire loro una cultura distante dalla propaganda fascista.

Un secondo riferimento a Giorgio Pasquali compare in un'intervista risalente al 1993, nel corso della quale, ancora una volta, Fortini ripercorre gli anni della sua educazione fiorentina, riconoscendo lo straordinario spessore di alcuni intellettuali attivi in quegli anni:

Si può dire che quello fu un grande momento, perché tutta la migliore letteratura era lì. A Firenze contemporaneamente c'erano i critici Gianfranco Contini e Luigi Russo, per fare l'esempio di due opposti, ma convergenti. C'era in giro una qualità intellettuale straordinaria, si pensi a un'antichista e filologo come Giorgio Pasquali.⁹

⁶ A. Grandi, *Autoritratto di una generazione* [1990], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 615.

⁷ Fortini ricorda un «episodio singolare e sgradevole», del quale fu protagonista, verificatosi alla fine degli anni Trenta, ed esemplificativo delle tensioni tra Giacomo Noventa ed Eugenio Montale, il quale «non si era fatto scrupolo di diffamare Noventa». Al centro del racconto fortiniano vi è una festa organizzata in casa di Alberto Carocci, alla quale «partecipava tutto il fior fiore dell'intelligenza fiorentina, pittori, artisti, professori universitari» e, tra i partecipanti, Fortini ricorda «Giorgio Pasquali, il pittore Felice Carena (accademico d'Italia), Montale, il pittore Capocchini, Delfini, Landolfi». Cfr. F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 616.

⁸ *Ibidem*.

⁹ S. Palumbo, *Quel busto romano di una dea* [1998], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 733.

Se rilevante è stata la figura di Pasquali per la conoscenza fortiniana di Orazio, in particolar modo dell'Orazio lirico, per riprendere il titolo di un celebre studio sul poeta venosino,¹⁰ è possibile rintracciare una mediazione del filologo, sebbene in misura minore, anche nel rapporto di Fortini con Virgilio.

A tal proposito è necessario volgere lo sguardo a una testimonianza del Fortini ormai maturo il quale, alla domanda di Paolo Jachia relativa allo studio dei classici latini negli anni universitari, risponde così:

Quando mi presentai a Giorgio Pasquali per l'esame di latino non avevo solo compiuta una rilettura attenta dei primi sei libri dell'*Eneide*, ma anche delle *Georgiche*; qualcosa che non ho mai dimenticato. Lessi anche nello stesso periodo le tragedie di Seneca. Non me ne è rimasto nulla. E tutto Catullo; da allora, e sempre, enigmatico e tormentoso.¹¹

La lettura della produzione poetica di Virgilio accompagna Fortini sin dai suoi primi studi e assume, come dimostrano le sue parole, un peso significativo nella sua biografia intellettuale. La centralità del poeta latino, infine, emerge da un altro passo, anch'esso risalente al periodo della maturità dell'autore: ci riferiamo, in particolare, a un'affermazione contenuta in un articolo pubblicato inizialmente sul «Corriere della Sera» e poi confluito nella raccolta *Insistenze*. Al centro del saggio troviamo una delle questioni più care e più dibattute da Fortini negli anni Ottanta, ovvero le condizioni e le possibilità di lettura in una fase storica dominata dal trionfo dei consumi, dettato dal tardo capitalismo; secondo l'autore «inserire qualche altro milione di italiani nel circuito di consumatori di periodici, libri, esposizioni e dibattiti, *stante il mercato quale è oggi è [...] falso progresso ossia la più subdola forma di regresso*».¹² L'autore lamenta, dunque, l'eccessiva pubblicazione di libri («oggi devo regalare o buttar via troppi libri e opuscoli che mi vengono spediti»),¹³ offrendo ai suoi lettori uno spaccato di vita quotidiana ed elencando gli autori che è solito rileggere «ogni estate».¹⁴ Nel canone da «goffo umanista attardato»,¹⁵ pertanto, Fortini inserisce Virgilio, unico autore dell'antichità greca e latina, il quale compare accanto a Dante, Petrarca, Leopardi, Goethe, Dostoevskij e Proust.

¹⁰ G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1920.

¹¹ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, p. 26.

¹² F. Fortini, *La strage dei libri* [1983], in Id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 227-229: p. 228.

¹³ *Ivi*, p. 227.

¹⁴ *Ivi*, p. 228.

¹⁵ *Ibidem*.

L'opera di Virgilio, pertanto, sembra possedere una rilevanza nella formazione – non solo poetica – di Fortini: per tale motivo, si tenterà ora di indagare le memorie virgiliane presenti nella sua poesia, prestando attenzione alle forme che un tale dialogo fra poeti assume.

Il nostro punto di partenza è rappresentato dalla penultima raccolta poetica di Fortini, *Paesaggio con serpente*, pubblicata nel 1984 dalla casa editrice Einaudi e con al suo interno versi scritti tra il 1973 e il 1983. Più nel dettaglio, ci focalizzeremo su uno degli elementi del paratesto, ovvero l'epigrafe, posta in esergo al testo, subito dopo la dedica indirizzata a Pier Vincenzo Mengaldo. La citazione che apre la raccolta, *cantando rumpitur anguis*,¹⁶ proviene dal verso 71 dell'ottava *Ecloga* virgiliana, come segnala lo stesso Fortini nelle note che chiudono l'opera; l'autore, inoltre, fornisce anche una sua traduzione del passo latino: «e il canto-incanto può uccidere il serpente».¹⁷

L'epigrafe virgiliana, così come la sovrapposta raffigurante un dettaglio di un celebre dipinto del pittore francese Nicolas Poussin, fornisce importanti chiavi di lettura per l'interpretazione e del titolo e dell'intera raccolta. Si è sottolineato, infatti, che in *Paesaggio con serpente* «le soglie orientano platealmente la lettura dei testi [...] quasi con un sovraccarico che ha pochi eguali nella poesia italiana novecentesca».¹⁸ Il verso di Virgilio, pertanto, sembrerebbe assolvere due delle funzioni che Genette attribuisce all'epigrafe: innanzitutto, esso contribuisce, insieme al particolare raffigurato in copertina del quadro *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente* (1648) di Poussin, a chiarire e giustificare il titolo della raccolta.¹⁹ Lo stesso Fortini, infatti, riconoscendo la natura enigmatica del titolo, ne offre una sua interpretazione, partendo dal dipinto conservato presso la National Gallery di Londra:

[Il quadro di Poussin] rappresenta un uomo che viene ucciso da una specie di pitone entro un paesaggio lacustre vicino ai Castelli romani [...] Naturalmente il serpente è ricco di molte valenze allegoriche, è negativo ma non soltanto negativo. Il serpente “latet in erbis”, si nasconde nell'erba; è il serpente che uccide Euridice e proprio questo mi ha portato ad un'epigrafe di tre parole virgiliane, “cantando rumpitur anguis”. Il serpente, cioè, può

¹⁶ Verg. *eccl.* 8, 71. L'edizione critica di riferimento per i versi virgiliani è: P. Vergilius Maro, *Bucolica*, a cura di S. Ottaviano; Id., *Georgica*, a cura di G.B. Conte, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013.

¹⁷ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 493.

¹⁸ D. Frasca, *Paesaggio con serpente*, in «Allegoria», 77, 2018, p. 116.

¹⁹ Secondo Genette una delle funzioni più dirette dell'epigrafe è quella «di commento, talvolta decisivo, di chiarimento dunque, e di lì di giustificazione non del testo, ma del titolo». Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 140-157: p. 153.

esser fatto crepare – questo è il significato del “rumpitur” – mediante l’incanto o canto, con la pronuncia di formule e melopee sacre.²⁰

Ma l’epigrafe virgiliana, come anticipato, svolge anche una seconda funzione, definita da Genette «più canonica», la quale «consiste nel commentare il testo, del quale precisa o sottolinea indirettamente il significato».²¹ È possibile, pertanto, interpretare l’intera raccolta a partire dal verso di Virgilio poiché esso illumina il valore, non privo di tensioni, che Fortini attribuisce alla poesia nel preciso contesto storico in cui *Paesaggio con serpente* viene pubblicato: la maggior parte dei versi, infatti, risale al periodo compreso tra il 1973 e il 1983, vale a dire negli anni del terrorismo e del cosiddetto surrealismo di massa; sono anni in cui Fortini riflette sul tema della memoria, dell’oblio e sul pericolo dell’espropriazione del ricordo, messo in atto dagli odierni strumenti di potere.²²

Il serpente che compare nel titolo e nel passo virgiliano ha una valenza più ampia poiché diviene il simbolo della «violenza storica»²³ che lacerava l’individuo; a contrastare il negativo del serpente interviene il canto-incanto, la poesia, sebbene essa sembri indicare «una possibilità, non una condizione reale».²⁴ Infatti, dalla lettura di alcuni componimenti inseriti nella raccolta emerge una certa oscillazione, che sembra talvolta mettere in dubbio le capacità della poesia, così come erano apparse nell’epigrafe virgiliana. Si prendano in considerazione, a tal proposito, due componimenti, ovvero *Editto contro i cantastorie* e *Da Shakespeare*: nella prima, il canto che uccide il serpente viene rifiutato, infatti nei versi finali l’io lirico

²⁰ Le parole di Fortini sono riportate nella nota biografica a cura di Luca Lenzini in F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. XLVIII.

²¹ G. Genette, *Soglie* cit., p. 154.

²² A partire dagli anni Settanta, Fortini inizia a riflettere sul tema della memoria, del ricordo e sull’educazione dei più giovani, bloccati in un’adolescenza prolungata e inclini a rigettare la maturità, intesa come l’età della mediazione. Lo scherno e la derisione nei confronti del mondo degli adulti (i padri) conduce, secondo Fortini, a una perdita del senso del passato e della memoria storica, in altri termini a una rottura di quel patto generazionale che garantisce la trasmissione dell’eredità culturale. Sul tema si vedano tre contributi apparsi inizialmente sul «Corriere della sera» e poi confluì in *Insistenze, ovvero I giovani secondo Calvino* (1975), *I giovani e lo scherno* (1982) e infine *Il controllo dell’oblio* (1982). Per ricostruire il contesto storico-politico in cui l’autore elaborò i saggi menzionati si rimanda a R. Cordisco, *I giovani secondo Fortini. Tre scritti sulla possibilità di un incontro generazionale*, in «L’ospite ingrato», 2015; D. Dalmas, «*Conmigo, rapaz?*» *Interpretazione e ritorno della gioventù (Fortini anni Ottanta-Novanta)*, in *Dieci inverni senza Fortini*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 427-440; R. Luperini, *Fra Calvino e Pasolini. I giovani, la memoria, l’oblio*, in Id., *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, pp. 77-88.

²³ E. Zinato, *L’«Angue Nemico»: note su «Paesaggio con serpente»*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., p. 125.

²⁴ R. Luperini, *Il futuro di Fortini* cit., p. 54.

afferma che «Il canto del cantastorie riporta il passato irrecuperabile. / E tutto questo fa dolce la vecchia vita. / La fa santa e sopportabile. // Non lo vogliamo più»;²⁵ nel secondo componimento, invece, l'autore sembra ribadire la forza della poesia: «e un verso nuovo / non perché eroe ma perché non ho scampo / né arma oltre a questa che è di secca ruggine»,²⁶ vale a dire che il canto-incanto può ancora essere un'arma, può ancora avere una funzione.²⁷

Ma la contraddittorietà del valore della poesia, a ben vedere, è già presente nell'ecloga di Virgilio, alla quale dobbiamo ora fare riferimento, analizzandola nella sua interezza, senza limitarsi al verso posto in apertura di *Paesaggio con serpente*.

Il componimento virgiliano²⁸ prevede la giustapposizione di due monologhi o canti, il primo pronunciato dal pastore Damone, il secondo da Alfesibeo; più nel dettaglio ci troviamo di fronte a una gara di canto fra pastori, la quale si svolge in una precisa ambientazione, come indicato dal narratore nei versi iniziali. Il primo a prendere la parola è Damone, invocando il canto menalio, ovvero del *Maenalus*, monte della regione dell'Arcadia sacro a Pan, attraverso un ritornello, *Incipe Maenalius mecum, mea tibia, versu* (v. 21), che viene ripetuto più volte, subendo infine un ribaltamento. Damone rappresenta l'innamorato rifiutato e, nel corso del canto, lamenta le sue sofferenze e la crudeltà di Amore, definito *saevus* (v. 47) e *improbus* (v. 49). La disperazione del pastore è tale da spingerlo al suicidio: il canto-incanto si è rivelato impotente, come dimostra il rovesciamento dell'ultimo ritornello (*Desine Maenalius, iam desine, tibia versu*).²⁹

Il secondo canto è intonato dal pastore Alfesibeo, il quale assume i tratti di una donna che, attraverso un rituale magico, vuole che il proprio amato, Dafni, ritorni in città. Anche in questo caso, troviamo l'espedito stilistico del ritornello, che verrà ribaltato solo nel finale: in un primo momento, infatti, i versi recitano *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin* (v. 68), dunque la voce poetica chiede al canto-incanto di riportare in città Dafni. Il *refrain* finale, con il quale si chiude l'ecloga, indica la buona riuscita dell'incantesimo, infatti l'amato è rientrato e il canto può ormai concludersi: *Parcite, ab urbe venit, iam parcite carmina, Daphnis* (v. 109). L'epigrafe posta in apertura, inoltre, è tratta dal canto

²⁵ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 413.

²⁶ *Ivi*, p. 463.

²⁷ Cfr. R. Luperini, *Il futuro di Fortini* cit., p. 59.

²⁸ Per un'analisi dell'ecloga virgiliana si veda W. Clausen, *A commentary on Virgil Eclogues*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 233-265; P. Vergilius Maro, *Eclogues*, ed. R. Coleman, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 227-255.

²⁹ Verg. *ecl.* 8, 61.

di Alfesibeo, in particolare il verso fa parte di una strofe più ampia nella quale sono segnalati gli effetti incantati dei *carmina*, che riteniamo opportuno riportare integralmente: *Carmina vel caelo possunt deducere Lunam, / carminibus Circe socios mutavit Ulixi, / frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*.³⁰

L'ecloga di Virgilio, pertanto, manifesta sia «l'impotenza sia la potenza della poesia»;³¹ inoltre, alla luce di quanto si è appena detto, appare piuttosto evidente che l'epigrafe virgiliana sia densa di significati e al contempo non priva di conflittualità e ambiguità. Tale contraddittorietà della poesia, del resto, caratterizza tutta la riflessione teorica di Fortini sulla natura del discorso poetico, prodotto della classe dominante, ma anche, benjaminianamente, documento di cultura e di barbarie.

Prima di procedere con l'analisi di alcune allusioni letterarie virgiliane presenti nella poesia di Fortini, è necessario soffermarsi su un'altra caratteristica di *Paesaggio con serpente*, ovvero la presenza di numerosi riferimenti alla tradizione letteraria, i quali conferiscono alla raccolta uno spiccato carattere manieristico. Nel penultimo libro di poesie di Fortini, infatti, prevalgono le imitazioni, l'utilizzo di forme metriche tradizionali come il sonetto, le traduzioni immaginarie, tutti espedienti letterari che ritroveremo anche in *Composita solvantur* (1994), testamento poetico dell'autore. A tal proposito bisogna ricordare che, contemporaneamente alla stesura di *Paesaggio con serpente*, Fortini si dedica all'elaborazione dell'*Ospite ingrato secondo* nel quale confluiscono tutti quei testi in cui ha un peso maggiore la dimensione politica, mentre nella raccolta del 1984 il poeta decide di inserire soprattutto componimenti “di seconda intenzione”, come recita il titolo di una sezione.³²

Scomparsi i destinatari di un tempo, di fronte a un presente che è divenuto ormai «inattuabile»,³³ Fortini sceglie di guardare a un passato

³⁰ Verg. *eccl.* 8, 69-71. Da segnalare che il verso *carmina vel caelo possunt deducere Lunam* è citato da Fortini nel saggio *Verifica dei poteri*, inserito nella raccolta eponima, nel quale si riflette sull'attività del critico. Cfr. F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989, p. 24.

³¹ D. Dalmas, «*Storia e natura, mia e non mia*»: i confini di *Paesaggio con serpente*, in *Fortini '17*. Atti del convegno di studi di Padova 11-12 dicembre 2017, a cura di F. Grendene, F. Magro e G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 130.

³² Cfr. *ivi*, p. 125-126, in particolare la nota 23, nella quale Dalmas riporta alcuni passaggi di una lettera che Mengaldo invia a Fortini, invitandolo a espungere da *Paesaggio con serpente* i versi dal tono spiccatamente epigrammatico. Nell'Archivio del Centro Studi Franco Fortini è conservato il carteggio tra Fortini e Mengaldo, testimonianza della lunga e difficile elaborazione della raccolta. Cfr. E. Zinato, *L'«Angue nemico»* cit., pp. 119-123.

³³ F. Fortini, *Premessa a Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, in *Id.*, *Tutte le poesie* cit., p. 738. *Il ladro di ciliege* viene pubblicato nel 1982 e nella prefazione l'autore affronta delle questioni rilevanti anche per *Paesaggio con serpente* e che contribuiscono a chiarire la scelta del particolare del dipinto di Poussin scelto per la copertina. Riportiamo nella sua interezza il pas-

che conserva qualcosa di rilevante e decisivo: accanto a Virgilio, presente insieme a Orazio in *Paesaggio con serpente*,³⁴ compaiono i nomi di importanti autori attivi tra Cinquecento e Seicento, quali Tasso, Shakespeare, Milton, Poussin, Góngora. Tuttavia, come sottolineato da Luca Lenzini, una tale operazione non coincide né con un'«opzione stilistica» né con un «vagheggiamento estetico-culturale di un'epoca di tramonto rispetto agli splendori del Rinascimento»;³⁵ pertanto il Seicento, in particolare quello inglese, diviene:

un filtro storico o macro-metafora che consente al poeta di proiettare sul presente una luce di stella spenta, che proviene dal passato ed anzi da un'epoca remota, ma che illumina a tratti lo scenario del qui e ora facendovi balenare lampi di futuro.³⁶

L'epigrafe virgiliana, dunque, illumina non solo il titolo di *Paesaggio con serpente*, ma anche l'intera raccolta, la quale si apre sotto il segno di Virgilio e fa dei riferimenti alla tradizione letteraria uno dei suoi punti di forza. *Paesaggio con serpente* prima e *Composita solvantur* poi spiccano nella produzione poetica fortiniana perché esibiscono un legame vistoso con il linguaggio della tradizione: un simile richiamo alle forme letterarie del passato, pertanto, permette di utilizzare, per definire la poesia di Fortini, la categoria di «classicismo lirico moderno»³⁷ vicina in questo a quella di Montale, Luzi, Sereni e per taluni aspetti Saba, sebbene si verifichi spesso una trasformazione o torsione in manierismo.³⁸

Dopo aver osservato come agisce a livello paratestuale la memoria virgiliana, si possono analizzare, rimanendo sempre nel campo della lirica, alcune occasioni in cui Fortini fa riferimento, in maniera più o meno esplicita, a versi di Virgilio, dimostrando dunque la vitalità della tradizione classica nella sua poesia. È bene specificare, tuttavia, che il recupero delle occorrenze virgiliane nella produzione poetica di Fortini condotto

so: «Mi ero poi venuto persuadendo che nella pittura di Poussin, dal luogo comune correlata al nome di Milton, si celasse un discorso grave e nostro, odierno. Guardando i suoi dipinti della National e del Louvre chiedevo alle figure sgraziate e recitanti, a cieli tutti immobilità e minaccia, come ai crepuscoli e mosti delle ottobre, che cosa volessero dire certi allori virgiliani disseccati tra le eriche e quei congiungimenti freddi di vigna e vischio: certo una nostalgia per qualcosa di presente ma inattingibile».

³⁴ Il nome di Orazio compare nella poesia *27 aprile 1935*. Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 405.

³⁵ L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 245.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 187-189.

³⁸ Si veda F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 310-314.

nel presente lavoro rappresenta solo il punto di partenza di un'indagine che richiederebbe un approfondimento più minuzioso e dettagliato.

Echi virgiliani risuonano in un sonetto che Fortini scrive per il poeta Andrea Zanzotto, il quale fa parte di un dittico risalente al 1977, come indicato dal titolo (*Due sonetti per A.Z. 1977*), inserito nell'*Ospite ingrato secondo* (1985). Prima di analizzare le tracce virgiliane, tuttavia, riteniamo opportuno fornire alcune indicazioni sul contesto in cui il poeta elaborò questi sonetti: essi, infatti, si inseriscono in uno scambio più ampio di componimenti, la maggior parte dei quali realizzati impiegando la forma metrica per eccellenza della poesia italiana, avvenuto tra Fortini e Zanzotto in un periodo risalente, all'incirca, alla seconda metà degli anni Settanta. Per quanto riguarda la produzione poetica fortiniana, i sonetti per il poeta di Pieve di Soligo compaiono in diverse raccolte: in *Paesaggio con serpente* (1984) troviamo, posto in apertura della sezione *Versi per la fine dell'anno*, un sonetto intitolato *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*;³⁹ nell'*Ospite ingrato secondo* compare il già citato dittico di sonetti; infine, segnaliamo anche il componimento *Dell'agosto*, pubblicato dopo la morte dell'autore nelle *Poesie inedite*.⁴⁰

Ma la conferma di questo scambio di poesie si ritrova in un'intervista rilasciata da Zanzotto nel 1985, nella quale viene indagato il rapporto tra i due. Riportiamo dunque le parole del poeta:

Questo scambio, specie di sonetti, o forme «regolari», era qualcosa di intermedio tra il saluto e l'invito a una minima ordalia (Ordal, Urteil), nel senso di comune confronto con grandi ombre (o scheletri) di un passato letterario, di una tradizione comunque inevitabile per una «prova». E infine, per l'affioramento di un giudizio che ci concerneva entrambi. E in un suo epigramma egli seppe cogliere in pieno i miei mancamenti tra pseudo *défaillances* e pseudo-oltranze.⁴¹

È interessante notare che Zanzotto focalizzi la sua attenzione sul tema del «confronto»⁴² con la tradizione letteraria, visibile sin dalla scelta di adottare la forma metrica del sonetto. Relativamente al dittico fortiniano sopra menzionato, infatti, emergono dalla lettura dei due sonetti numerosi riferimenti al «passato letterario»,⁴³ i quali assumono sovente la forma

³⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 425. L'anno è ovviamente quello della morte di Pasolini, «spettro» presente nella poesia («se uno è vinto e un altro è stato ucciso, / uno ha durato contro lo sgomento»). Cfr. anche F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, a cura di B. De Luca e V. Celotto, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 144-145.

⁴⁰ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 820.

⁴¹ A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 233.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

dell'allusione, che può essere agevolmente colta dal destinatario e lettore colto.⁴⁴ A Zanzotto, dunque, definito nel primo componimento «fabbro migliore»,⁴⁵ esplicito riferimento sia a un celebre luogo della *Commedia* dantesca sia alla dedica che T.S. Eliot rivolge al poeta Ezra Pound in apertura a *The Waste Land*,⁴⁶ Fortini indirizza il seguente sonetto:

Perché non insuperbisca

Andrea, di quel valor che ogni uomo ha in cura
non so se mai fu alcun di te più prode
custode o amante. Ruggine non rode
il filo di tua lima irta e sicura.

Moduli l'elegia, l'inno alzi o l'ode,
spiri in fragile avene o in piva oscura,
trapassa il verso tuo le a dismisura
di protervia e di vento enfiate mode.

Cigno dei rivi cui Consiglio inombra,
se attinge gli astri il capo tuo, poeta,
rammenta l'umiltà di nostra creta

ché, dimesso il volume onde ci ingombra,
a noi nudi il Gran Critico Creante
ragione chiederà d'ogno variante.⁴⁷

⁴⁴ Riteniamo opportuno fare riferimento a quanto Giorgio Pasquali scrisse a proposito dell'arte allusiva: «le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» (G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20: p. 11). Si veda anche G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974, p. 10: «Perché entri in funzione il meccanismo attivo dell'arte allusiva, il poeta deve chiedere ed ottenere la collaborazione del lettore. L'allusione si realizzerà così come voluto e preciso, imprescindibile riferimento ad una "memoria dotta" presupposta nel lettore o nell'ascoltatore: si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi».

⁴⁵ F. Fortini, *L'ospite ingrato secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1071.

⁴⁶ Nel XXVI canto del *Purgatorio* Guinizzelli, rivolgendosi a Dante, definisce così il trovatore provenzale Arnaut Daniel: «O frate», disse, «questi ch'io ti cerno / col dito», e additò uno spirito innanzi, / «fu miglior fabbro del parlar materno» (vv. 115-117). Per la dedica di Eliot a Pound si veda T.S. Eliot, *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, Milano, BUR, 2013, p. 82.

⁴⁷ F. Fortini, *L'ospite ingrato secondo* cit., p. 1072. A v. 6 segnaliamo un'anomalia nella concordanza aggettivo-sostantivo («fragile avene»), presente sia nell'edizione Mondadori curata da Luca Lenzini, dalla quale citiamo, sia in F. Fortini, *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 186. Poiché l'autografo del componimento non è stato rinvenuto, per il momento ci limitiamo a indicare l'irregolarità del sintagma. Ringrazio Sabatino Peluso per aver consultato il materiale conservato presso l'Archivio Franco Fortini di Siena.

Fortini apre il sonetto rivolgendosi, tramite un'allocuzione, all'amico Andrea e, attraverso l'espedito retorico della *captatio benevolentiae*, loda le qualità e le virtù del destinatario (vv. 1-3). Trattandosi di un componimento indirizzato a un poeta, risulta chiaro che l'oggetto dei versi è strettamente legato all'attività poetica: il finale della prima quartina, pertanto, si muove proprio in questa direzione. Qui Fortini riconosce la capacità posseduta da Zanzotto di scrivere versi, i quali non sono scalfiti o corrosi dalla «ruggine» (v. 3), intesa anche come metafora dell'azione erosiva del tempo. La penna del poeta è presentata attraverso l'immagine della «lima», i cui attributi sono «irta e sicura» (v. 4): se è opportuno legare questi versi all'*incipit* del primo sonetto, individuando una prossimità semantica tra i due («Per rime il verso, Andrea mio caro, stenta / che tu, fabbro migliore, affochi e affili»),⁴⁸ tuttavia si può ipotizzare per il sostantivo «lima» una sottile allusione a un celebre luogo dell'*Ars poetica* di Orazio.⁴⁹ Il termine, infatti, nel suo significato figurato già frequente negli scrittori latini,⁵⁰ indica l'attività di rifinitura minuziosa e di perfezionamento intorno a un testo letterario;⁵¹ si aggiunga anche che in un componimento inserito nell'ultima raccolta fortiniana, *Composita solvantur*, ritroviamo l'immagine del poeta intento a «limare sonetti».⁵² Già dalla prima quartina, pertanto, iniziano a profilarsi una serie di riferimenti alla tradizione letteraria, i quali sollecitano la «memoria dotta»⁵³ dell'interlocutore: Zanzotto, infatti, è un poeta fortemente imbevuto di cultura classica, in particolar modo la letteratura latina (Virgilio e Orazio soprattutto) è per lui fonte di ispirazione poetica.

Sofferamoci di seguito sulla seconda quartina, nella quale, come tenderemo di dimostrare, riecheggia la memoria di celebri versi virgiliani. A verso 5 troviamo la successione di tre differenti generi letterari, praticati nelle letterature antiche; diversi sono anche gli strumenti a fiato che accompagnano l'esecuzione della poesia, infatti il poeta «spira» (nel sen-

⁴⁸ Ivi, p. 1071.

⁴⁹ Hor. ars. 289-291: *Nec uirtute foret clarisve potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora*. L'edizione critica di riferimento è la seguente: Q. Horatius Flaccus, *Opera*, ed. F. Klingner, Leipzig, B.G. Teubner, 1970. Si segnala inoltre che nelle *Poesie inedite* di Fortini è presente un componimento intitolato *Da un'arte poetica*, il cui modello è chiaramente oraziano. Cfr. A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 402-403.

⁵⁰ Oltre al celebre verso oraziano, si può ricordare anche Ov. *trist.* 1, 7, 29-30: *Ablatum mediis opus est incudibus illud, / defuit et scriptis ultima lima meis*.

⁵¹ Vd. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll., d'ora in avanti *GDLI*, s.v. *Lima*.

⁵² F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 573: «Ho guastato quei mesi a limare sonetti, / a cercare rime bizzarre» (vv. 7-8).

⁵³ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario* cit., p. 10.

so di soffiare, produrre un suono) «in fragile avene o in piva oscura» (v. 6): il termine “avena” viene impiegato nell’italiano letterario per indicare la tibia o il flauto dei pastori, recuperando il significato già presente in latino;⁵⁴ la “piva”, invece, indica uno strumento simile alla cornamusa. Il verso 6, inoltre, è sapientemente costruito poiché troviamo due sostantivi accompagnati da due diversi aggettivi, disposti in posizione chiasmica.

Ora, il sintagma «fragile avene» può essere ricondotto a due celebri luoghi testuali della poesia virgiliana: innanzitutto, ad essere richiamato è il proverbiale *incipit* della prima *Ecloga*, *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena*,⁵⁵ del quale l’estrema notorietà giustifica la ripresa da parte di Fortini. Più raffinata, invece, è l’allusione al cosiddetto ‘preproemio’ dell’*Eneide*, sulla cui autenticità a lungo si è interrogata la filologia e la critica virgiliana:⁵⁶ si può ipotizzare, infatti, che Fortini abbia avuto in mente i versi incipientari *Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena*,⁵⁷ i quali del resto erano noti sin dalla prima formazione scolastica alla generazione del poeta; si aggiunga anche che Fortini, come abbiamo evidenziato in precedenza, fu studente universitario di Giorgio Pasquali e sostenne con lui l’esame di latino, compiendo in quell’occasione una «rilettura attenta»⁵⁸ dell’*Eneide* e delle *Georgiche*.

Se nel testo latino troviamo *tenui* (Verg. *ecl.* 1, 2) e *gracili* (Ps. Verg. *aen.* 1, 1), attributi che, legati al sostantivo “avena”, richiamano la tenuità del genere bucolico, Fortini, invece, nell’autonomia del significante⁵⁹, sceglie di trasferirli in italiano con l’aggettivo «fragile» (v. 6), trasformandoli pertanto stilisticamente, ma rievocando al contempo la memoria dei versi virgiliani. L’esordio delle *Bucoliche* da un lato e il cosiddetto “preproemio” dell’*Eneide* dall’altro possiedono «un alto grado di memorabi-

⁵⁴ Vd. *GDLI*, s.v. *Avena*.

⁵⁵ Verg. *ecl.* 1, 1-2. Per il commento alla prima ecloga cfr. W. Clausen, *A commentary on Virgil Eclogues* cit., pp. 29-60; P. Vergilius Maro, *Eclogues* cit., pp. 71-91.

⁵⁶ Esula dagli obiettivi di questo lavoro ricostruire l’ampio dibattito sorto attorno alla questione del preproemio dell’*Eneide*, qui basti dire che a lungo si è pensato che il poema virgiliano non iniziasse con il celebre *Arma virumque cano*: infatti, sia Elio Donato nella *Vita Vergilii*, riprendendo una testimonianza del grammatico Niso, sia Servio ritenevano che il proemio fosse originariamente più lungo. Oggi la maggior parte degli studiosi riconosce il carattere spurio del cosiddetto preproemio. La bibliografia sul tema è sterminata, si veda almeno L. Gamberale, *Preproemio dell’«Eneide»*, in *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, vol. IV, pp. 259-261; R.G. Austin, *Ille ego qui quondam*, in «The Classical Quarterly», 18, 1, 1968, pp. 107-115; A. La Penna, *Ille ego qui quondam e i raccordi editoriali nell’antichità*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», 3, 1985, pp. 76-91, L. Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell’«Eneide»*, in «CentoPagine», 1, 2007, pp. 64-78.

⁵⁷ Ps. Verg. *aen.* 1, 1.

⁵⁸ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 26.

⁵⁹ Cfr. G.L. Beccaria, *Lautonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989.

lità individuale»⁶⁰ conferito loro dalla posizione incipitaria in cui si trovano, la quale ne accresce di conseguenza la citabilità. Il «passaggio nella memoria»⁶¹ di questi noti luoghi testuali della produzione virgiliana fa sì che Fortini elabori una propria traduzione degli aggettivi *tenuis* e *gracilis*, in cui riverbera l'eco dei versi latini, interpretati e trasferiti sulla pagina secondo l'esperienza e l'ispirazione del poeta.

In questa lettura della seconda quartina condotta da una prospettiva virgiliana, si tenterà ora di avanzare con cautela un'ipotesi su una possibile allusione a Virgilio riscontrabile nell'impiego, nel quinto verso, del verbo «modulare». Ora, nel verso preso in esame, lo si è già detto, Fortini presenta tre generi letterari (elegia, inno, ode), nei quali Zanzotto sembrerebbe cimentarsi: il primo dei tre è connotato dall'utilizzo del verbo «moduli», inteso qui sia nel senso di intonare un canto sia, per estensione, con il significato di «comporre opere poetiche, versi, rime; dare forma letteraria a un soggetto». ⁶² Le occorrenze del verbo «modulare» sono molto rare nella produzione poetica di Fortini,⁶³ tuttavia una di queste potrebbe essere significativa per il nostro discorso.

Se guardiamo al latino, il verbo *modulari* trova impiego in diversi contesti legati, nel suo valore primario, al campo semantico del suono e della musica:⁶⁴ in particolare, esso è utilizzato per indicare la composizione e l'esecuzione di un *carmen* o l'atto di suonare uno strumento.⁶⁵ In Virgilio il verbo presenta due occorrenze (Verg. *ecl.* 5, 14; Verg. *ecl.* 10, 51), alle quali vanno aggiunti dei passi la cui paternità virgiliana è incerta (Ps. Verg. *Aen.* 1, 1; Ps. Verg. *culex* 1; Ps. Verg. *culex* 100); nei casi menzionati il sostantivo *carmen* è legato al verbo *modulari*, fatta eccezione per Ps. Verg. *culex* 100 in cui si trova il sintagma *modulante Thalia*, con riferimento a una delle sette Muse. Ora, se è vero che nella letteratura latina il verbo *modulari* ha un'ampia fortuna, tuttavia ci sembra opportuno, in questa sede, soffermarci solo sulle occorrenze virgiliane poiché è lo stesso

⁶⁰ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario* cit., p. 10.

⁶¹ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* [1970], in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 69-112: p. 75.

⁶² Vd. *GDLL*, s.v. *Modulare*.

⁶³ Il verbo compare, per l'esattezza, in tre occasioni, escludendo quella del sonetto preso in esame: in *Altra arte poetica*, si legge «come un motivo / semi modulato semi tradito / può tormentare una memoria (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 206); in *Nella steppa* si ha «senz'altra parola / se non quella che il vento diverte nei cardi / e in valli d'ossa e rughe o modula / dalle potenti centrali dei laghi» (*ivi*, p. 270). La terza occorrenza, per noi significativa, si ha nella traduzione dell'ultima ottava del *Licida* di Milton: «e su ineguali fori di gracili avene severo / un ardente pensiero modulava» (*ivi*, p. 599).

⁶⁴ Per un'analisi dettagliata del lemma si rimanda al *Thesaurus Linguae Latinae*, Berlin-New York, De Gruyter, 1957, *modulor*, s.v.

⁶⁵ Cfr. Hor. *carm.* 1, 32, 5: [*barbite*], *Lesbio primum modulate civi*.

Fortini che lo lega esplicitamente a Virgilio. Si prenda, dunque, la versione del *Licida* di John Milton confluita nel *Ladro di ciliege e altre versioni* (1982): alcuni versi dell'ottava conclusiva presentano una traduzione che si discosta dall'originale inglese, recuperando e inglobando «imitazioni ed echi eterogenei». ⁶⁶ Più nel dettaglio, Fortini rende l'inglese *He touched the tender stops of various quills, / With eager thought warbling his Doric lay* nel seguente modo: «E su ineguali fori di gracili avene severo / un ardente pensiero modulava». ⁶⁷ Lo stesso autore, nel corso di una lettura tenuta presso il Circolo linguistico-filologico dell'Università di Padova nel 1986, si sofferma su alcune scelte traduttologiche e, a proposito del verso sopra riportato, riconosce di aver compiuto degli spostamenti, privilegiando alcuni elementi. L'utilizzo del verbo “modulare”, assente nell'originale, è frutto di una di queste scelte, che consentono al poeta di recuperare la voce e la memoria dei versi antichi: ciò porta Fortini ad affermare che il “modulava” è intenzionalmente virgiliano». ⁶⁸ Non è un'ipotesi peregrina, pertanto, ritenere che la memoria virgiliana riecheggi anche nell'impiego del medesimo verbo nel sonetto dedicato a Zanzotto, cronologicamente vicino inoltre alla traduzione del *Licida*.

Ulteriori reminiscenze classiche si possono individuare nelle terzine, rivelando la sapiente costruzione del componimento: qui basti rilevare la presenza di una nota e fortunata immagine oraziana nella prima terzina, ovvero quella del poeta-cigno (Hor. *carm.* 2, 20); e ancora si può aggiungere che il verso «se attinge gli astri il capo tuo, poeta» sembrerebbe alludere al celebre finale della prima ode di Orazio. ⁶⁹

A questo punto, avviandoci alle conclusioni, possiamo soffermarci sulla funzione che tali memorie virgiliane possiedono: come si è già detto all'inizio, esse sono classificabili come allusioni letterarie, le quali, per essere colte, chiedono la collaborazione del destinatario/lettore; l'allusione, infatti, si configura come il «desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione

⁶⁶ F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 179.

⁶⁷ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 598-599.

⁶⁸ F. Fortini, *Traducendo Milton*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 387. Non si tratta dell'unica traccia virgiliana presente nella traduzione del *Licida* e, per tale motivo, dedicheremo a questo tema il paragrafo successivo.

⁶⁹ Hor. *carm.* 1, 1, 35-36: *Quodsi me lyricis vatibus inseres, / sublimes feriam sidera vertice*. Si noti anche che il verso 36 è citato da Zanzotto nel componimento che apre le sue *IX Ecloghe* («I poeti tra cui / se tu volessi pormi / “cortese donna mia” / sidera feriam vertice»), nella quale si registra anche la presenza dell'immagine oraziana del poeta-cigno («Chiedono, implorano, i poeti, / li nutre Lazzaro alla sua mensa, / come cigni biancheggiano»). Cfr. A. Zanzotto, *IX Ecloghe*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Del Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 202-204.

poetica cara ad entrambi».⁷⁰ Ora, Zanzotto è per Fortini colui che meglio può cogliere le allusioni virgiliane, soprattutto se consideriamo l'appellativo con il quale l'autore di *Verifica dei poteri* soleva rivolgersi all'amico poeta definendolo il «Virgilio di Pieve di Soligo».⁷¹ Fortini, pertanto, ricorre a Virgilio perché sa che il destinatario potrà agevolmente cogliere le allusioni, le quali assumono anche il carattere di un codice d'élite stabilitosi tra poeti, come del resto era già avvenuto in due componimenti dell'*Ospite ingrato* indirizzati rispettivamente a Vittorio Sereni e Renato Solmi.⁷²

Per concludere la nostra indagine preliminare sulle presenze virgiliane nella poesia di Franco Fortini, ci soffermeremo ora su un componimento presente nell'ultima raccolta del poeta, nella quale, come notato dalla critica, si infittiscono i riferimenti alla tradizione letteraria, accentuando la dimensione intertestuale dell'opera. A tal riguardo, nella sezione *Sette canzonette del Golfo*, un argomento di estrema attualità – l'operazione militare condotta tra il Golfo Persico e Bagdad che portò alla morte migliaia di persone – è trattato in «chiave iperletteraria»⁷³ poiché il poeta sceglie di imitare e parodiare alcuni classici della letteratura italiana (Metastasio, Manzoni, Pascoli). Tuttavia, il procedimento dell'imitazione che Fortini esibisce non deve essere interpretato come uno sterile o passivo omaggio alla tradizione lirica italiana, bensì in simili operazioni letterarie si deve scorgere la volontà di «denunciare l'inconsistenza e la falsità della poesia»⁷⁴ di fronte a un panorama di rovine.

Fortini però non è il poeta della rassegnazione, per cui se da un lato desidera sollecitare l'attenzione dei suoi lettori, invitandoli a osservare lo stato di decadimento in cui versa la poesia nell'età del capitalismo avanzato, dall'altro compie un'operazione apparentemente più velata: i numerosi riferimenti alla tradizione letteraria, infatti, possono essere interpretati come la volontà di tramandare alle generazioni future un canone di autori; pertanto l'obiettivo di Fortini è quello di indicare a coloro che verranno una tradizione.⁷⁵

⁷⁰ G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario* cit., p. 10.

⁷¹ Ringrazio Luca Lenzini per avermi fornito questa informazione. L'appellativo compare nel carteggio tra Fortini e Zanzotto, del quale si attende la pubblicazione. Si veda anche A. Cortellessa, *Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 108-109.

⁷² L'allusione letteraria presente nei due epigrammi per Sereni e Solmi rimanda a due luoghi testuali oraziani. Per il primo caso si veda C. Benassi, «*Spem longam reseces*» tra Montale, Fortini e Sereni cit., pp. 553-554; per il secondo F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 910.

⁷³ M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma, Laterza, 1998, p. 71.

⁷⁴ *Ivi*, p. 81.

⁷⁵ Cfr. M. Cattaneo, «*Un resto d'altro secolo*»: fine della storia e tradizione in Composita solvantur, in *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di F. Diaco, N. Scaffai, Pisa, ETS, 2018, pp. 164-166.

Composita solvantur, dunque, è un libro ricco di richiami intertestuali, che si sviluppano nella forma dell'allusione, dell'imitazione, della parodia e del *pastiche*. Esemplare in tal senso è la traduzione fonica della celebre ode oraziana del *carpe diem*, che compare con il titolo di *Orazio al bordello basco*⁷⁶ nella sezione *Appendice di light verses e imitazioni*.⁷⁷ Oltre al nome di Orazio, tuttavia, in alcuni componimenti troviamo alcune allusioni a versi di Virgilio⁷⁸, le quali, pur comparando in maniera più nascosta, dimostrano come la memoria del poeta mantovano agisca anche a livello testuale, influenzando la scrittura lirica di Fortini.

Il componimento su cui ci soffermeremo si intitola *E così una mattina...* e fa parte della prima sezione di *Composita Solvantur, L'animale*, la quale accoglie al suo interno sette testi; in essi Fortini fa ampio uso di immagini connesse al mondo animale e a quello vegetale, così come era già accaduto in *Paesaggio con serpente*. Rispetto alla precedente raccolta, tuttavia, in *Composita solvantur* l'autore sceglie di dare maggiore spazio al vissuto soggettivo, facendo riaffiorare, tramite la poesia, ricordi passati; allo stesso tempo, come notato da Luca Lenzini, si infittiscono i richiami alla vecchiaia, mentre diminuiscono i componimenti strettamente legati a delle precise contingenze storiche (fatta eccezione per le già citate *Sette canzonette del golfo* e per *Italia 1977-1993*): in sintesi, nel suo ultimo libro di poesie Fortini sembra concedere più attenzione all'io e alla propria soggettività.⁷⁹

Ora, dalla lettura di *E così una mattina...* possiamo verificare la presenza degli elementi fin qui menzionati: compaiono la natura e gli animali, riaffiora il ricordo dell'infanzia del poeta e di quella della figlia, si percepisce il senso della fine e dello scorrere del tempo; si distinguono, inoltre, delle movenze tipicamente fortiniane, presenti sin dall'esordio poetico, come l'immagine del poeta che, in uno stato di attesa, rivolge lo

⁷⁶ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 576.

⁷⁷ L. Gamberale, *Non solo classici, non solo letteratura*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 79, 2005, pp. 127-151; G. Baldo, «*Orazio acuto e amaro*» cit., pp. 37-60; M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane* cit., pp. 231-245; A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 383-413.

⁷⁸ Si segnala anche l'attenta lettura che Felice Rappazzo ha fornito di *E questo è il sonno...*, componimento che chiude la sezione eponima dell'ultima raccolta di Fortini. Lo studioso individua due riferimenti virgiliani, tratti entrambi dall'*Eneide*: per il verso «Nessun vendicatore sorgerà» si rinvia a Verg. *aen.* 4, 625 (*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*); mentre l'immagine del poeta che rivolge le foglie con il bastone («Rivolgo col bastone le foglie del viale») sembrerebbe rievocare il modo in cui la Sibilla fornisce il suo responso, scritto sulle foglie, disperse in seguito dal soffio del vento. L'episodio è raccontato in Verg. *aen.* 3, 445-451 e ripreso da Dante nei vv. 65-66 del canto XXXIII del *Paradiso*. Cfr. F. Rappazzo, *E questo è il sonno... Temi, montaggio, figuralità*, in «Lospite ingrato online», 16 giugno 2009, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/e-questo-e-il-sonno-temi-montaggio-figuralita/> (ultimo accesso: 23/4/2024).

⁷⁹ Cfr. L. Lenzini, *Sullo stile tardo* cit., p. 236.

sguardo a ciò che sta fuori dalla finestra. È da segnalare, inoltre, la presenza di richiami intertestuali a poesie inserite nelle raccolte precedenti: ad esempio, nella prima strofe («C'è la magnolia altissima / che ho messo nelle poesie e una volta anche scrissi / dello strido di una foglia / e di uccelli caduti di nido»)⁸⁰ il poeta fa esplicito riferimento al componimento che apre *Paesaggio con serpente, I lampi della magnolia*, e a due testi di *Questo muro* (1973), ovvero *Come una dopo l'altra* e *Il seme*.

Lo sguardo rivolto all'esterno dà avvio alla poesia: il poeta osserva, in «una mattina di marzo» (v. 1), il suo giardino, distinguendo delle rose e un albero «tutto fiori» (v. 2), la magnolia rievocata in apertura di *Paesaggio con serpente*. Nella seconda strofe, tuttavia, inizia a delinarsi il motivo centrale della lirica, ovvero lo scorrere del tempo e l'incontro tra due generazioni differenti, quella del padre e quella della figlia: entrambi infatti si riconoscono nell'aver compiuto da bambini lo stesso gesto, seppellire il «corpicino» (v. 11) degli «uccelli caduti di nido» (v. 8); allo stesso tempo, questo gesto rappresenta un primo contatto con la morte, della quale si fa esperienza sin dall'infanzia. Ma, col passare degli anni, non si riesce più a trovare la sepoltura realizzata per i piccoli animali poiché essa si confonde con la vegetazione lì presente («e poi non si trovò mai più dov'era / fra l'erba quel sepolcro» [vv. 15-16]). Nella terza strofe, differente dalle altre poiché composta da nove versi, al contrario degli otto utilizzati nelle due precedenti, il poeta si allontana dalla finestra, ormai consapevole della vera natura del giardino. Riportiamo allora gli ultimi versi, dei quali bisogna inoltre notare, oltre alla rima giardino / marzolino, la ricca tessitura fonica:

Eppure lo conosco
di che cosa è composto il giardino
fresco fiorito marzolino
dove visi votivi minuti
di spiriti mesti dai rami
come corolle oscillano.⁸¹

In questa ultima strofe compare un'allusione a Virgilio, segnalata da Fortini nelle note poste in chiusura della raccolta: a proposito del sintagma «visi votivi» (v. 23), il poeta scrive che si tratta delle «piccole maschere ("oscilla") che gli antichi appendevano agli alberi. Ne parla la *Georgica*».⁸² Il passo virgiliano che ci interessa, tratto dal secondo libro delle *Georgiche*, recita così: *et te, Bacche, vocant per carmina laeta tibi que / oscilla ex*

⁸⁰ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 507.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 581.

*alta suspendunt mollia pinu.*⁸³ In *E così una mattina...* il poeta recupera l'immagine virgiliana degli *oscilla* sospesi sui rami degli alberi, richiamando la morfologia del sostantivo latino nel verbo «oscillano» (v. 25) che chiude il componimento. Il giardino, pertanto, è popolato da immagini di «spiriti mesti» (v. 24), provenienti dal passato, ma che continuano a oscillare, manifestando la loro presenza.

L'analisi di queste minime tracce virgiliane, in conclusione, dimostra da un lato la vitalità della tradizione latina nella poesia di Fortini, dall'altro la capacità del poeta di far propri i versi virgiliani, inglobandoli nei suoi componimenti. La riflessione teorica sui meccanismi dell'arte allusiva, inoltre, mette in luce la complessità della scrittura poetica fortiniana, evidenziando come essa si servi anche della segreta intesa fra poeta e lettore.

Echi virgiliani risuonano nella traduzione del *Lycidas*⁸⁴ di John Milton, confluita nel *Ladro di ciliege e altre versioni di poesie* (1982), un'antologia di testi tradotti da Fortini e pubblicata per i tipi di Einaudi. Come spesso avviene nella produzione fortiniana, la saggistica affianca la poesia e tra le due forme letterarie si stabilisce una fitta schiera di legami, più o meno diretti, e di reciproci riferimenti. Nel caso del *Licida*, Fortini ritorna in due occasioni a riflettere sulle sue scelte traduttologiche: la prima nel corso di una lettura tenuta nel 1986 presso il Circolo linguistico-filologico dell'Università di Padova, la cui parte conclusiva è trascritta nei *Nuovi saggi italiani*;⁸⁵ la seconda invece risale al 1990 e si tratta, più nel dettaglio, di un contributo apparso sulla rivista «Testo a fronte».⁸⁶ Ma riflessioni sulla traduzione miltoniana si ritrovano anche in alcune interviste rilasciate dal poeta, nelle *Lezioni sulla traduzione*⁸⁷ e, naturalmente, nella *Premessa*

⁸³ Verg. *georg.* 2, 388-389. L'edizione critica di riferimento è: P. Vergilius Maro, *Bucolica*, a cura di S. Ottaviano; *Georgica*, a cura di G.B. Conte cit. Di seguito due possibili traduzioni: «e t'invocano, Bacco in liete canzoni e sospendono / ai rami d'un alto pino per te statuette di cera» (P. Virgilio Marone, *Georgiche*, trad. di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1988, p. 225); «e te, Bacco, invocano in liete canzoni e sospendono / a un pino eminente per te piccole maschere» (P. Virgilio Marone, *Tutte le opere*, trad. di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966, p. 165). Il termine *oscillum*, etimologicamente legato a *os*, era impiegato in latino con due significati differenti: maschera e altalena. Già Servio, nel commentare il passo virgiliano, riconosce che l'origine del sostantivo è dubbia: *oscillorum autem variae sunt opiniones* (Serv. *georg.* 2, 389). Nei commenti più recenti gli *oscilla* sono identificati con delle piccole maschere appese agli alberi, con funzioni differenti: Mynors, ad esempio, suppone che esse abbiano la capacità di «turn away evil influences». Cfr. Virgil, *Georgics*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 150-151.

⁸⁴ Sulla traduzione del *Licida* realizzata da Fortini si veda: P.V. Mengaldo, *Fortini traduttore del «Lycidas» di Milton*, in *Fortini '17 cit.*, pp. 19-26; E. Sdegno, *Sette traduzioni italiane del Lycidas*, in *Tra Shakespeare e Milton*, a cura di M. Melchionda, Padova, Unipress, 1997, pp. 85-127.

⁸⁵ F. Fortini, *Traducendo Milton cit.*, pp. 385-391.

⁸⁶ F. Fortini, *Tre note su di una versione del Lycidas*, in «Testo a fronte», 2, 2, 1990, pp. 90-93.

⁸⁷ F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione cit.*, pp. 178-180.

e nelle note che accompagnano l'antologia *Il ladro di ciliege*. La lettura di questo materiale eterogeneo ci permette di comprendere e di ricostruire il modo in cui Fortini traduce il *Licida*, nel quale, come vedremo, riaffiorano elementi della letteratura del passato.

Nella quarta e ultima delle lezioni sulla traduzione, tenute nel novembre del 1989 all'Istituto di Studi Filosofici di Napoli, Fortini discute delle cosiddette traduzioni immaginarie, alle quali, come ricorda, si è dedicato sin dagli esordi della sua attività poetica;⁸⁸ a proposito della versione del *Lycidas* di Milton, il poeta ritiene che in essa «l'inserzione o adattamento della traduzione vera in quella immaginaria [...] abbia raggiunto [...] un livello assai complesso».⁸⁹ Nella traduzione, prosegue Fortini, si è evitato l'impiego di «coloriture linguistiche provenienti dalla poesia italiana dell'età del giovane Milton», prediligendo invece un linguaggio «preromantico, fra il Varano e il Cesarotti non senza una ripresa di dantismo».⁹⁰ Ma, aggiunge il poeta, e questo ci sembra un elemento rilevante: «senza che me lo fossi proposto, la versione del *Lycidas* confonde e coagula anche imitazioni ed echi eterogenei».⁹¹ Ciò significa che nel momento in cui Fortini decide di dar vita alla traduzione di un classico, in essa confluisce tutta la sua formazione poetica e riaffiora la cosiddetta «memoria degli autori».⁹² L'autore, proseguendo, parla anche di «angoscia» derivante dall'influenza», con un implicito riferimento al volume di Harold Bloom, *The anxiety of influence. A Theory of Poetry* (1973), e a proposito di questo concetto coniato dal critico letterario statunitense, Fortini afferma:

Uno dei modi per assopire quella angoscia è di correre incontro alla influenza di un autore, di un'opera, di una tradizione mediante la traduzione. Ci se ne appropria senza dover rispondere della *inventio* e della *dispositio*. Ci si situa in una tradizione ed essa lavora per noi. La citazione manifesta o occulta adempie spesso alla medesima funzione.⁹³

Quando ci si accosta a un classico per proporre una traduzione, dunque, agisce nello scrittore, talvolta anche in maniera implicita, il peso della tradizione letteraria che lo porta a compiere delle precise scelte traduttologiche.

⁸⁸ Si pensi a due poesie contenute in *Foglio di via e altri versi*, dal titolo *Varsavia 1939* e *Varsavia 1944*. Si veda, a tal proposito, con i rispettivi commenti: F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 123-135.

⁸⁹ F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 178.

⁹⁰ *Ivi*, p. 179.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Giustamente la curatrice del volume rimanda al celebre libro di Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Cfr. *ibidem*, nota 13.

⁹³ *Ibidem*.

Il *Lycidas* è un'opera ricca di riferimenti al passato letterario, sia greco e latino, sia italiano e inglese; allo stesso tempo essa allude alla tensione religiosa e politica che si respirava in Inghilterra nel XVII secolo. Fortini, pertanto, sceglie di tradurre il poemetto miltoniano sia per rendere omaggio alla cultura e all'arte del Seicento, sia perché riconosce una «similitudine» fra la «situazione mentale e forse storica»⁹⁴ di Milton e quella contemporanea, così come era accaduto con la pittura di Poussin, «dal luogo comune correlata al nome di Milton», nella quale si nasconde «un discorso grave e nostro, odierno».⁹⁵

Nell'immaginario di Fortini, tuttavia, il nome di Milton non è legato solo a quello di Poussin, ma anche a quello di Virgilio: insieme, essi costituiscono una triade che, per taluni aspetti, è alla base di *Paesaggio con serpente*. Non deve stupire, pertanto, che la memoria del poeta latino riaffiori, implicitamente e non, nella traduzione del poemetto miltoniano, il quale, del resto, presenta numerosi riferimenti virgiliani.⁹⁶

L'eco dei versi di Virgilio risuona nella traduzione del *Lycidas* realizzata da Fortini: obiettivo del paragrafo, dunque, sarà quello di individuare la presenza di minime tracce virgiliane a partire da alcune affermazioni dello stesso autore.

Il nostro punto di partenza è in realtà rappresentato dai versi finali del poemetto miltoniano, dai quali, tuttavia, ha avuto origine la traduzione, così come ricordato da Fortini nella *Premessa* al *Ladro di ciliege*.⁹⁷ Nel saggio *Traducendo Milton*, a proposito dell'ottava conclusiva, il poeta si sofferma su alcune scelte di traduzione, che lo hanno portato a compiere degli spostamenti o slittamenti di significato, dettati anche dall'influenza della tradizione letteraria: in particolare, nei versi «così alle querce e alle acque l'ignoto pastore cantava / mentre calmo saliva il mattino di sandali grigi. / E su ineguali fori di gracili avene severo / un ardente pensiero modulava»⁹⁸ sono rilevabili delle spie che rimandano alla letteratura del passato. Lo stesso Fortini, infatti, per giustificare la resa di alcuni termini rievoca alcuni luoghi testuali della tradizione: per esempio, l'aggettivo inglese *uncouth* diviene nella traduzione fortiniana *ignoto*, sia «per privilegiare apertamente [...] l'oscurità del pastore-poeta» sia perché esso ricorda

⁹⁴ F. Fortini, *Traducendo Milton* cit., pp. 388-389. Aggiunge Fortini: «Vi si debbono poter leggere quindi più nostalgie: non solo del codice bucolico e del paradiso delle Arcadie ma anche di una *res publica* dove, avrebbe detto Milton, non si sfrenino inganno e contagio».

⁹⁵ F. Fortini, *Premessa al Ladro di ciliege e altre versioni di poesia* cit., p. 740.

⁹⁶ Per un primo orientamento cfr. R. Portale, *Milton, John*, in *Enciclopedia virgiliana* cit., vol. III, pp. 521-530.

⁹⁷ F. Fortini, *Premessa al Ladro di ciliege* cit., pp. 740-741: «Ho cominciato dall'ottava finale, la meravigliosa cornice, o soglia, inattesa: la sera che prende forma di promessa».

⁹⁸ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 599.

«i pastori manzoniani “al duro mondo ignoti”»,⁹⁹ con un riferimento dunque al terzo degli *Inni Sacri, Il Natale*. Accanto a Manzoni, però, compare anche Virgilio:

Sebbene *doric* abbia assunto anche il significato di «rustico» e di «schietto, franco», ho creduto poter riferirmi al senso proprio, quello di «tòno dorico» come «grave» o «solenne». Ho spostato la forma participiale dalla modulazione al tócco. Il «modulava» è intenzionalmente virgiliano; e anche «gracili» viene dalla semenza prima di ogni bucolica.¹⁰⁰

Abbiamo già visto, a proposito del sonetto dedicato ad Andrea Zanzotto, quali siano i luoghi virgiliani in cui compare il verbo *modulari* e quali i suoi significati: oltre al preproemio dell'*Eneide* (Ps. Verg. *aen.* 1, 1) e ad alcuni versi dell'*Appendix*, nel contesto bucolico – probabilmente più vicino alle atmosfere del *Lycidas* – esso viene impiegato nella quarta e nella decima ecloga.¹⁰¹ Anche l'aggettivo *gracili* sembra appartenere, nell'immaginario di Fortini, a un contesto virgiliano: lo ritroviamo infatti nuovamente nel preproemio, ma anche in Verg. *ecl.* 10, 71 (*dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*). Tuttavia, in questo secondo caso, più che rimandare a precisi luoghi testuali virgiliani, è probabile che il poeta abbia preferito l'aggettivo *gracili* poiché esso rievoca la tenuità del genere bucolico-pastorale; in altri termini, quando Fortini scrive che esso «viene dalla semenza prima di ogni bucolica»¹⁰² allude alla natura e al fondamento della poesia bucolica, ispirata all'ideale della *tenuitas*.

Per ricostruire le tracce virgiliane presenti nella traduzione del *Licida*, dobbiamo infine fare riferimento a un'intervista rilasciata dall'autore in occasione della pubblicazione del *Ladro di ciliege e altre versioni di poesia*. A proposito del suo lavoro di traduttore dei classici e del rapporto con la contemporaneità, Fortini fornisce alcuni chiarimenti partendo dal poemetto miltoniano:

Milton scriveva: «Chi non canterà per Licida?» Ed io traduco qui, senza sapere perché, dopo aver abbandonato le molte mie varianti: «Chi negherà il suo canto a Licina [*sic*]?» La eco (dei secoli) non ci tradiva. Era un calco di Milton da Virgilio. Senza saperlo, abbiamo ritrovato la formula latina.¹⁰³

⁹⁹ F. Fortini, *Traducendo Milton* cit., p. 386.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 387.

¹⁰¹ Verg. *ecl.* 5, 14; Verg. *ecl.* 10, 51.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ A. Andreoli, *Quel ladro di ciliege* [1982], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 324. La variante Licina per Licida è un refuso, infatti nella traduzione si legge «Chi negherà il suo canto a Licida?» (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 587). Nella sua monografia *The Ethical Muse of*

Fortini, pertanto, sceglie di tradurre l'inglese *Who would not sing for Lycidas?* con la formula «Chi negherà il suo canto a Licida?»,¹⁰⁴ facendo risuonare nella sua traduzione, ancora una volta, l'eco virgiliana: più nel dettaglio, la versione di Fortini si configura come un calco da Verg. *ecl.* 10, 3, *neget quis carmina Gallo?*. Il poeta avrebbe potuto tradurre con «chi non canterebbe per Licida?» oppure «chi non potrebbe cantare per Licida?», tuttavia, grazie alla conoscenza diretta del testo latino, egli ha la possibilità di recuperare il valore del congiuntivo potenziale (*neget*), reso in italiano con il futuro semplice. Una simile operazione fa sì che l'originale latino, di ispirazione per Milton, sia ritrovato nella moderna traduzione.

La traduzione del *Licida*, dunque, permette a Fortini di dimostrare la sua sensibilità nei confronti della cultura classica e la sua conoscenza, non banale, della produzione poetica di Virgilio. Il suo lavoro di traduttore, pertanto, si fonda su una contaminazione di fonti eterogenee, le quali spaziano dalla letteratura antica a quella moderna o contemporanea e riaffiorano sulla pagina, dimostrando quanto la tradizione abbia lavorato per il poeta.¹⁰⁵

Franco Fortini, Peterson ricorda che fu proprio Fortini, in una conversazione privata, a richiamare l'attenzione su questi episodi di memoria poetica involontaria: «Fortini clearly sees his translations as a means of access to the unconscious, political and otherwise. When I visited his home in Milan in 1987, he read to me his translation of Milton's "Lycidas" and asserted that he found there an imitation of a Virgilian Eclogue that he had not remembered reading. Such occurrences of "occult memory" might also explain, he suggested, the close similarities between the endings of *Paradise Lost* and Marx's *Communist Manifesto*» (T.E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 8).

¹⁰⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 586-587.

¹⁰⁵ In un passaggio delle *Lezioni sulla traduzione*, già rievocato, a proposito del rapporto tra traduzione/tradizione, Fortini afferma che «ci si situa in una tradizione ed essa lavora per noi» (F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 179).

15
2024
I

