7

2020
GENNAIO
GIUGNO

L'ospite ingrato

L'ospite ingrato
Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813
Periodicità: semestrale
e-mail: ospiteingrato@gmail.com

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

Direzione
Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Comitato redazionale
Coordinatore
Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena)

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

Comitato scientifico
Andrea Afribo (Università di Padova), **Daniele Balicco** (Università degli Studi Roma Tre), **Riccardo Bellofiore** (Università degli Studi di Bergamo), **Sergio Bologna** (Università di Padova), **Stefano Carrai** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Pietro Cataldi** (Università per Stranieri di Siena), **Andrea Cortellessa** (Università degli Studi Roma Tre), **Stefano Dal Bianco** (Università degli Studi di Siena), **Davide Dalmas** (Università di Torino), **Irene Fantappiè** (Freie Universität Berlin), **Roberto Finelli** (Università degli Studi Roma Tre), **Giovanni La Guardia** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), **Romano Luperini** (Università degli Studi di Siena), **Leonardo Masi** (Uniwersytet 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), **Mario Pezzella** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Antonio Prete** (Università degli Studi di Siena), **Felice Rappazzo** (Università degli Studi di Catania), **Donatello Santarone** (Università degli Studi Roma Tre), **Raffaella Scarpa** (Università di Torino), **Beatrice Sica** (University College London), **Michele Sisto** (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), **Giovanna Tomassucci** (Università di Pisa), **Alberto Toscano** (Goldsmiths, University of London), **Jean-Charles Vegliante** (Paris III - Sorbonne Nouvelle), **Emanuele Zinato** (Università di Padova)

L'ospite ingrato

RIVISTA ONLINE
DEL CENTRO
INTERDIPARTIMENTALE
DI RICERCA
FRANCO FORTINI

ISSN: 1974-9813

7

2020 GENNAIO
GIUGNO

© Archivio Franco Fortini, Università degli Studi di Siena

L'ospite ingrato

Sommario

n. 7

GENNAIO-GIUGNO 2020

SCRITTURA/LETTURA/ASCOLTO

Le metamorfosi di Esterina 1
Diego Bertelli

«Raffrontando e / rammemorando». Memoria e allegoria in *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni 17
Paolo Kutufà

Trittico per Francesco Orlando 33
Pierluigi Pellini

«Discorso indiretto libero» e «soggettiva libera indiretta». Leggere Elena Ferrante attraverso Pier Paolo Pasolini. Prime note sulla «narratrice traduttrice» 49
Isabella Pinto

Cent'anni senza Claude 67
Roberto Russo

Poesia e filologia: Vittorio Sereni e Dante Isella 87
Niccolò Scaffai

CONFLITTO/LAVORO

La letteratura contro il lavoro. Una riflessione a partire da *Works*, *Ipotesi di una sconfitta* e *108 metri* 101
Enrico Bormida

CRITICA E SOCIETÀ

L'*Affaire Moro*, Whitehead e Manzoni. Una lettura 117
Raffaello Palumbo Mosca

FORTINIANA

Cinque inediti fortiniani 139
Flavia Di Gennaro

«Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV». Una poesia inedita di Franco Fortini 147
Giuseppe Ferrulli

La buccia e la polpa. Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo 161
Lorenzo Pallini, Donatello Santarone

RECENSIONI

Cesare Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti* 167
Francesco Marola

Gianfranco Contini, *Lettere per una nuova cultura. Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)* 171
Luca Baranelli

Ken Loach, *Sorry we missed you* 179
Maria Vittoria Tirinato

Alessandro Niero, *Residenza fittizia* 183
Raffaella Poldelmengo

Boris Pasternak, *Quando rasserena* 187
Paola Ferretti

Abstract 193

Le metamorfosi di Esterina

Diego Bertelli

Dalla predominanza di una natura astorica, caratterizzante gli *Ossi di seppia*,[1] alla discesa nelle tragiche lesioni del mondo della *Bufera*, in cui «è vivo – dirà il poeta – il riflesso della mia condizione storica, della mia attualità d'uomo»,[2] traspare una articolata rete intertestuale non ancora pienamente indagata dalla critica montaliana. È infatti possibile stabilire una continuità di tipo simbolico, se non addirittura testuale per quanto *sub velamento*, tra *Falsetto*,[3] in cui assistiamo alla metamorfosi definitiva di Esterina[4] in creatura marina, e *L'anguilla*,[5] che alla fine di un vitalistico percorso *à rebours* torna a umanizzarsi[6] – seppure con un carico di dubbio esistenziale marcato dal conclusivo punto interrogativo – divenendo solo allora «sorella» (*L'opera in versi*, p. 254)[7] del poeta.

---

[1] Si veda l'interpretazione dell'opera di N. Scaffai, *Gli «Ossi di seppia» come "libro-vita". Lettura macrotestuale della prima raccolta montaliana*, in «Italianistica», 1, 2001, pp. 33-66.

[2] E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 90.

[3] M. Tortora, *Un punto di svolta in «Ossi di seppia»: lettura di «Falsetto»*, in «L'Ellisse», V, 2010, pp. 165-188.

[4] Cfr. B. Porcelli, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina e le metamorfosi dell'«Alcyone»*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 15, 2000, pp. 67-81 e P. Sica, *The Feminine in Eugenio Montale's Juvenile Work: «Sensi e fantasmi di una adolescente»*, in «Rivista di studi italiani», 2, 2000, pp. 236-249.

[5] Si veda lo studio di P. De Marchi, *L'«Anguilla» di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintassi*, in «Testo», 50, 2005, pp. 73-91.

[6] P. Pizii, *Ovidio e la metamorfosi della Poesia ne «L'anguilla» di Montale*, in «Kepos», 3, 2018, pp. 154-170.

[7] E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1981; d'ora in poi *Ov*.

Essenziale in questa retroantropomorfosi[8] è la mediazione compiuta, all'altezza delle *Occasioni*, dalla «irruzione [...] di una realtà [...] esterna»[9] entro la solida sostanza metafisica che ancora caratterizza quelle liriche. Nello specifico è *Dora Markus*,[10] con la sua fissità di fronte al mare, a determinare il punto di congiunzione e di equilibrio tra *Falsetto* e *L'anguilla*, non soltanto per la natura di «appendice agli *Ossi*»[11] – cronologica, ma anche genealogica e antropologica, se poniamo la questione nei termini di una relazione tra le due figure femminili di Ester e Dora – del primo dei due movimenti che compone la poesia, ma anche in ragione di rimandi lessicali e simbolici che legano *Dora Markus* al pesce teleosteo della terza raccolta montaliana. Il tema dell'indefessa resistenza biologica, il riferimento geografico che riporta dal Baltico, attraverso i «balzi d'Appennino», alla Romagna, dove è anche Porto Corsini, sul cui «ponte di legno» (*Ov*, p. 254) incontriamo Dora per la prima volta.

A unire queste tre liriche in un unico percorso è dunque l'insieme della dimensione equorea (in relazione antitetica con l'elemento terrestre) e di quella mitopoietica (e mitografica, dato che questi esseri assurgono al ruolo di eroine eponime di una stirpe sovrumana che ricorre in molte parti dell'opera montaliana), per mezzo di un evento in sé sovrumano come quello della metamorfosi. Esso avviene per la prima volta negli *Ossi* di fronte allo spettacolo, antico come quello della tomba del tuffatore,[12] della ventenne Esterina Rossi, per la quale fin da subito Montale esprime un'ammirazione già quasi semidivina, e una ascendenza biblica, nonché tratti metamorfici: la «casta donzella

[8] Sul tema metamorfosi in Montale, vi vedano almeno M.A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 2008; M. Colella, *«Ti trasformasti in Dafne»: mythos ovidiano e metamorfosi nella poesia di Eugenio Montale*, in «Italica», 96, 1, 2019, pp. 21-53. Interessante anche lo studio di J.-C. Larrat, *La tentation du portrait dans la poésie d'Eugenio Montale*, in «Chroniques italiennes», 2, 2000, pp. 9-20.

[9] G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 79.

[10] Sulla figura di Dora, tra gli altri, si vedano anche M. Ciccuto, *Una giunta alle gambe di Dora Markus*, in «letteratura e arte», 7, 2009, pp. 235-236 e F.M. Arcuri, *Montale e «Dora Markus»: un poeta e il suo amuleto*, in «Filologia antica e moderna», 29, 2005, pp. 135-152.

[11] P.V. Mengaldo, *«L'opera in versi» di Eugenio Montale*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere, IV.I*, a cura di A.A. Rosa, Torino, Einaudi, 1995, p. 5.

[12] L'immagine del tuffatore di Paestum legata ritorna, più evidente, nei temi dello sguardo e della morte nella poesia omonima del *Diario del '71*.

Ester della tribù de' Rossi», la «nostra pavoncella».[13] Così, la figura umana e storicamente identificabile che incontriamo in *Falsetto* assume una serie di nuove e mitografiche connotazioni, di cui la più pregnante, nella serie di paragoni atmosferici, mineralogici e organici, è quella della «equorea creatura» (*Ov*, p. 12), ninfa e sirena, rispettivamente divinità legate ai fiumi e ai mari.

Tra le immagini attraverso cui Montale scioglie la natura umana di Esterina in una serie di eventi, acquisizioni materiche e processi di immersione e combustione, vi è anche un paragone iniziale, soltanto in apparenza umano, con la dea Diana, il quale si fa veicolo privilegiato per la comprensione della metamorfosi sovrumana e integrale di Esterina in creatura marina. In virtù della sua posizione di rilievo, alla fine della prima strofa della poesia, il nome della dea richiama con enfasi l'apostrofe a Esterina del verso iniziale, chiudendo il cerchio per mezzo di un'immagine che ha un'eco letteraria evidente nella ninfa Simonetta del Poliziano. La vergine delle *Stanze per la giostra*[14] sembra fornire alla prima delle figure femminili di Montale i termini di un paragone che si manifesta non solo per il puntuale rimando lessicale, «l'intento viso che assembra / l'arciera Diana» (*Ov*, p. 12), ma anche in virtù della dimensione mitica alla quale rimanda, quella di divinità dei fiumi ed essa stessa al centro di una sorta di metamorfosi cui assiste il protagonista dell'incompiuto poema quattrocentesco. Così, a causa degli ozi venatori di Iulio, il quale non sembra prestare ad Amore le cure dovute, il dio sostituisce alla «fera» inseguita dal giovane una «cervia altera e bella»,[15] prefigurazione della ninfa. Poliziano paragona in serie Talia, Minerva e Diana a Simonetta:

[13] Gli appellativi usati da Montale nelle sue lettere ad A. Barile (cfr. *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, Milano, Archinto, 2002) sono ricordati da R. Gigliucci, *Io, Esterina*, in *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 139.

[14] Cfr. F. Bausi, *Una donna di Montale: Esterina,* in «Studi italiani», VI, 2, 1994, pp. 119-127, specie p. 122, dove si fa riferimento a Poliziano; cfr. anche la ricognizione di A. Zollino, *Poliziano nel «Falsetto» di Montale*, in «Critica letteraria», XXV, 1997, pp. 77-90. Questa relazione offre lo spunto per ulteriori approfondimenti sulla presenza di Poliziano in Montale. A differenza della tecnica «citatorio-centonistica» (cfr. G. Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1998, p. 129) del poeta quattrocentesco, Montale tesse modelli e citazioni in modo diverso, «per il suo sistema cangiante di fonti e di riferimenti culturali» (cfr. M.A. Grignani, *Dislocazioni*, cit p. 13). R. Gigliucci suggerisce il sonetto di Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, in Id., *Realismo metafisico e Montale*, cit., p. 139.

[15] A. Poliziano, *Stanze di Messer Angelo Poliziano cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, in *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del*

Sembra Talia, se in man prende la cetra;
Sembra Minerva, se in man prende l'asta:
Se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
Giurar potrai che sia Dïana casta.
(XLV, 1-4)

Alla descrizione seguono le parole titubanti di Iulio, che si rivolge alla ninfa, nel tentativo estremo di trattenerla. Qui Iulio, «tutto tremando e tutto ardendo», fa subito seguire un'esclamazione:

– O qual che tu ti sia, vergin sovrana,
O ninfa o dea (ma dea *m'assembri* certo);
Se dea, forse che se' *la mia Dïana*;
(XLIX, 1-3, corsivo mio)

Diana è senz'altro privilegiata nelle *Stanze* in quanto dea cacciatrice. Pare con tutta evidenza che tale immagine, come appare in Poliziano, lasci una forte memoria in Montale, che guardando da lontano Esterina, nella suggestione metamorfosante del momento, già «*assembra* / l'arciera *Diana*».[16] Ad avvalorare la tesi di una precisa ripresa lessicale è anche il fatto che in tutta l'opera di Montale, il verbo assembrare[17] (qui nell'accezione di assomigliare) abbia in *Falsetto* la sola occorrenza riscontrabile e manchi poi dal resto dell'opera (cosa

Quattrocento, a cura di M. Bontempelli, Firenze, Sansoni, 1969, p. 17. Il cervo è per di più un animale la cui valenza soprannaturale ha una lunga tradizione, a partire da Chretien de Troyes e Marie de France.

[16] La riprova, non soltanto per una coincidenza lessicale, di una presenza dell'autore delle *Stanze* è confermata dalle letture montaliane proprio a ridosso degli anni Venti. Esse comprendono senz'altro Poliziano, come si ricava indirettamente dagli appunti raccolti col titolo di *Quaderno Genovese* in data 6 marzo 1917, allorché il poeta genovese se la prende col modo di far critica di E. Thovez: «non accorgersi che in Petrarca, in Poliziano, in Tasso (a non parlar di Dante) ci sono dei versi (e però della poesia) di uno splendore e di una dolcezza incomparabile; è da imbecilli, è... da Thovez», in E. Montale, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori, 1983, p. 24.

[17] Cfr. a proposito G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 1987, in cui per il verbo *assembrare* (lemma 755 della serie) si riporta appunto l'occorrenza unica per tutta l'opera: «assembrare, ve 1 0,001. OS 004 011 l'intento viso che assembra», p. 53 e per la voce *Diana* (lemma 2541), ma senz'altro meno incisiva visto che di un personaggio mitologico si tratta: «Diana, np 2 0,002. OS 004 012 l'arciera Diana. QT 006 003 Il germoglio di Diana ha tal potere», p. 191.

che per la forma verbale avviene, oltretutto, anche in Poliziano).[18] Il verbo assume dunque un ruolo specifico e rimanda a quel passaggio cruciale delle *Stanze* che rende Esterina, al pari di Simonetta, creatura non appartenete alla comunità dei viventi e in un certo qual senso predatrice teleostea. La trasfigurazione di Esterina Rossi[19] in Esterina è il principio di una metamorfosi che coinvolge il personaggio non soltanto biologicamente, ma anche letterariamente, che fa di lei un'iniziale ninfa dei fiumi, versi i quali ritornerà proprio l'anguilla.

Nella sua qualità di figura divina e poetica, colei che non appartiene alla «razza di chi rimane a terra»,[20] la natura composita in cui Esterina si rigenera ha quindi come primo riferimento un dato in negativo: la *non* appartenenza terrena e, topograficamente, terrestre. Nello svolgimento del testo, Esterina che si tuffa in mare dal pontile di legno è chiamata per nome solo in principio, mentre la poesia si volge fino alla fine attraverso l'allocuzione pronominale alla fanciulla che raggiunge uno dei culmini prosodici nel «te insidia giovinezza» (*Ov*, p. 12). Qui la presenza iniziale nel verso del pronome oggetto diretto tonico determina una cesura netta nello sviluppo delle immagini successive e separa la lucertola, simbolo terrestre, dalla serie di elementi appartenenti al mare, di cui «l'equorea creatura» rappresenta il culmine.

Si tratta, nel complesso, di un processo metamorfosante a stadi, in cui Esterina assume nature diverse, passando attraverso una serie di

[18] Cfr. A. Fontana, J. Rolshoven, *Concordanze delle poesie italiane di Angelo Poliziano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1986: «SG I, 49 2 vergin sovrana, o ninfa o dea, ma dea m'assembri certo; se dea, forse tu sei la mia Diana», p. 31. La forma riportata anche nell'edizione critica: cfr. A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di G. Perticone, Torino, Loescher, 1954: «O qual che tu sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea, ma dea m'assembri certo; / sedea, forse tu se' la mia Diana; / se pur mortal, chi tu sia fammi certo», p. 23.

[19] T. Arvigo riporta una documentazione interessante da citare a proposito della figura "secolare" di Esterina: «[...] una villeggiante conosciuta da Montale presso gli amici Bianca e Francesco, di cui la ragazza – scolpita anche in una medaglia dello scultore – era ospite durante l'estate: nelle lettere a Bianca essa viene ricordata come "la Scugnizza", e si fa cenno anche alla sua agilità e tempra sportiva: "Ho sbirciato inutilmente per vedere se scorgevo l'intrepida campionessa", scrive il poeta il 14 agosto 1923, e "...ecco la casta donzella Ester della tribù de' Rossi trascorrere con suo passo di gazzella, il 7 settembre 1923 [...]"», in Ead., *Guida alla lettura di Montale. «Ossi di sepia»*, Roma, Carocci, 2001, p. 41.

[20] Il verso sembra echeggiare la «fanciulla della razza nuova» di D. Campana, in Id., *Viaggio a Montevideo*, in *Canti Orfici*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Garzanti, 1989, p. 141.

associazioni rigeneratrici di carattere divino, zoomorfo o inanimato: «Sommersa ti vedremo / nella fumea [...] / poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai [...] / l'intento viso che assembra / l'arciera Diana [...]. / Ricordi la lucertola [...]. / L'acqua è la forza che ti tempra, / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: / noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, / come un'equorea creatura» (*ibidem*).

La conclusione del processo è allora la metamorfosi definitiva di Esterina in divinità marina, benché l'esito sembri già anticipato dal participio «sommersa». Siamo di fronte a un punto essenziale della lirica, poiché questa metamorfosi raccontata dal poeta non si esplicita in un essere, ma lo sottintende attraverso l'appellativo «equorea creatura». Se solo volessimo contribuire con un gioco combinatorio, in parte legittimato dal continuo rimando allocutivo per mezzo del pronome, allora dovremmo notare che il poeta sembra addirittura celare nel nome stesso della giovane donna (Esterina > te sirena) un ulteriore elemento di congiunzione con l'anguilla-sirena della *Bufera*, nella metamorfosi finale o, se vogliamo, iniziale. Da fenice, dunque, che si rigenera dalle proprie ceneri (e come essere del fuoco, potremmo anche pensare a un parallelo tra la lucertola e la salamandra, che renderebbe Esterina anche figura alchemica) a «equorea creatura» che infine compie il suo gesto, il distacco finale:

> come spiccata da un vento
> t'abbatti fra le braccia
> del tuo divino amico che t'afferra. (*Ov*, p. 13)

Il percorso terreno di Esterina si conclude a questo punto, mentre inizia quello marino a cui la figura femminile, esponente di una genìa sovrumana, si affida. La sua apparizione è di per sé liminale: «Leggiadra ti distendi / sullo scoglio lucente di sale» (*Ov*, p. 12) e si realizza «a sommo del tremulo asse» (*Ov*, p. 13). Se, come spiega Jurij Lotman, è proprio il *confine* il segno topologico più importante dello spazio,[21] l'esperienza di Esterina è dunque fortemente connotata. Tra

[21] J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, ed. it. di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972, p. 272: «Il confine separa tutto lo spazio del testo in due spazi che non s'intersecano l'un l'altro. La sua proprietà fondamentale è l'ermeticità. Perciò il modo in cui il confine divide il testo è una delle sue caratteristiche essenziali. [...] il confine che separa lo spazio in due parti deve essere ermetico, mentre la struttura interna di ciascuno dei sottospazi deve essere diversa».

la terra e il mare, tale elemento è rappresentato dal «tremulo asse». Il testo è così separato nelle sue due dimensioni: Esterina, nel momento in cui si trova sul «ponticello» (*Ov*, p. 13), riduce lo spazio a confine e lo assolutizza. Le due estensioni che lo determinano finiscono per entrare in conflitto: l'*aut-aut* tra spazio terrestre e marino alla fine annulla il primo a beneficio del secondo.

L'appartenenza all'elemento equoreo e lo slancio con cui Esterina si dà a esso segna un distacco incolmabile tra la donna e il poeta. Due razze radicalmente diverse e distanti: la sirena creatura ambivalente, donna-animale (sia volatile sia pesce),[22] e l'uomo. L'immersione nel mondo delle profondità marine rappresenta una catabasi entro una dimensione "inferiore" che preclude all'umano qualsiasi ricongiungimento.

Nell'interpretazione che di Esterina hanno dato Guido Almansi e Bruce Merry, l'artificio macroscopico della premessa ha senz'altro i suoi limiti:

> Undaunted by the demoniac element lurking beneath the classical portrait, critics have insisted on describing Esterina as a fascinating teenager, a water nymph, a marine counter-part to the celestial Clizia of Montale's later poems; or even as an energetic young girl endowed with the force and the beauty of her own youth and in wholesome communion with the sun and the sea which granted it, right down to the illuminating *gaffe* of Ramat, who suggested a 1920s bathing costume both for Esterina and her boyfriend in their outdated appearance. Yet we re-read the poem *tabula rasa*, adding up the positive elements and weighing them against the gloomy, negative, pessimistic part of the girl's portrait, we find that well over a third of the whole poem falls into the latter category. An interesting though perhaps rather cavalier way to dissect the poem into its positive and negative elements would be to re-organize the printed text in two columns [...], heading each of these columns with the appropriate plus and minus sign.[23]

[22] Sulla sirena si vedano E. Moro, *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna, il Mulino, 2019; R. Boccali, S. Moretti, S. Zangrandi, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron 2017 e L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storia di sirene antiche*, Bologna, il Mulino, 2005.

[23] G. Almansi, B. Merry, *Eugenio Montale. The private language of poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1977, p. 23.

Ma il risultato finale cui approdano permette di condividere un aspetto plausibile della donna:

> the reference to the huntress Diana might have suggested that Esterina merges into Hecate: but the constant ambivalence of the text seems to suggest the myth of Persephone. It is Persephone's youth which threatens her by drawing on her the desire of the God of the Underworld. Te connotations of the nether kingdom stand out in the poem from its ashes, its 'fortilizî del ... domani oscuro' (compare the classical 'caligantesque profundae / Junonis thalamos', Claudianus, *De raptu Proserpinae* [...]), its roaring abyss, its snatching wind and clutching 'friend'. Surely the key point is the reference to the alternation of Esterina's seasons, to the autumn that rises up for her and the spring which envelops her.[24]

Il richiamo al mito di Persefone e al ciclo delle stagioni («Salgono i venti autunni / t'avviluppano andate primavere», *Ov*, p. 12) rende Esterina parte della genìa degli dei inferi della classicità. Una sirena che scende nel fondo, verso un "basso" plutonico.[25] Ma se un sottomondo è ipotizzabile, si tratta appunto di quello d'ascendenza greco-latina, senza distinzioni di ordine morale. L'erebo in cui regna Persefone o Kore o Proserpina, rapita da Plutone alla madre Cerere, dea della terra e protettrice delle messi, rappresenta in parallelo il tema dell'alternanza. Il ritorno alla terra concessole coincide non a caso col ciclo delle stagioni.[26]

---

[24] *Ibidem*.

[25] Si veda l'interessante studio di G. Policastro, *Modalità poetiche del contatto-colloquio oltremondano: primi sondaggi, da Montale a Sereni,* in «Allegoria», 45, 2003, pp. 75-83.

[26] Per il rapporto tra donna e ciclo delle *tempora*, con riferimento alla primavera, che fa da *senhal* della donna desiderata, è certamente possibile risalire alla poesia provenzale e, nel caso di quella italiana, a Cavalcanti e Dante. Cfr. G. Contini, *Cavalcanti in Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, in cui il «sonetto *Io mi sentì' svegliar*, che sancisce, con la solidarietà di Guido e Dante, quella di "monna Vanna e monna Bice", promosse a Primavera e Amore. [...] il senhal di Primavera da cui Dante fa nominare monna Vanna, nel metterla in parallelo con monna Bice, può essere (il vocabolo non compare altrimenti in Cavalcanti) solo citazione della "piacente primavera"», pp. 433-45. D'obbligo per Montale, il rimando alla serie dei «mottetti». Nella fattispecie, al nesso tra «l'oscura primavera / di Sottoripa» e la «primavera» che rovescia il «Novembre» dei mottetti I, XVIII e XIX (*Ov*, pp. 133, 150 e 151).

Il «presagio nell'elisie sfere» che «rintocca» (*Ov*, p. 12) per Esterina è preludio di un'alternanza che, attraverso la metamorfosi finale (e di metamorfosi si deve parlare anche nel caso di Persefone), la conduce al regno sotterraneo cui appartiene. La stessa immagine della lucertola rimanda a un contesto ipogeo: «Lucertole e cavallette incarnano animali ctoni, in competizione con l'uomo sulle terre coltivate».[27] Inoltre, bisogna considerare un fatto importante: Esterina-Persefone è, in quel regno, essere vivente e non trapassato. Per questo Montale usa come presago il rintocco di «elisie sfere»:

> La concezione dell'oltretomba consacrata dai poemi omerici non offriva alcuna speranza e non prometteva alcun compenso ai mali della vita. L'Ade era un luogo tenebroso in cui le anime dei trapassati vagavano senza scopo emettendo uno squittio privo di senso. Più tardi il quadro divenne ancora più squallido: secondo l'opinione vulgata, di cui troviamo notizia in Aristofane, le anime erano immerse nel fango [...]. Nell'oltretomba omerico non c'è alcuna possibilità di un'esistenza migliore. Infatti, i Campi Elisi, ai confini del mondo, dove la vita è facile ed è ignoto l'inverno, sono riservati a coloro che sfuggono al destino della morte.[28]

È questo il caso dell'Esterina-Persefone analizzata. Il poeta ne canta la dipartita dal regno terrestre. Nel complesso metaforico del testo, il titolo è sostanziale: falsetto è una tecnica di canto, una modulazione che sfrutta la cavità orale per ottenere una voce acuta e stridula, "falsata". Che la metafora musicale domini la prima sezione degli *Ossi* è evidente già a partire dal suo titolo complessivo: *Movimenti* (quasi fosse una *suite* più che una sezione).[29] Inoltre, gli stessi quattro testi che la formano condividono un comune ambito musicale: se per *I limoni* sembra meno ovvia che per gli altri tre (in cui il riferimento è palese: *Falsetto*, *Corno inglese*, *Minstrels*), la lettura del testo propone subito una alternanza serrata tra il valore del suono e quello del silenzio (i limoni sono «trombe d'oro della solarità» che «scrosciano le

[27] A. Schnapp, *Città e campagna. L'immagine della «polis» da Omero all'età classica. 4. Il paesaggio e l'immagine*, in *Noi e i Greci*, vol. I, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1990, p. 141.

[28] F. Cassola, *Una storia greca*, *1. Formazione*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. II, a cura di S. Settis, 1990, p. 12.

[29] Sull'argomento si veda almeno G.P. Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985.

loro canzoni», *Ov*, p. 10). Il poeta canta l'addio di una donna che sa appartenere a un'altra natura. Egli è consapevole che la dipartita della giovane sarà definitiva e osserva l'avvenimento da una distanza necessaria (quella che la separa gli esseri umani). Esterina si dà al suo amico-amante divino e scompare.

Alla metamorfosi di Esterina sembra far da contraltare una «figura di ritorno»: Dora Markus. La poesia, divisa in due parti, è composta dal poeta a fasi successive. Come riportato nelle note in calce alla prima edizione delle *Occasioni*, Montale scrive a proposito della poesia: «La prima parte è rimasta allo stato di frammento. Fu pubblicata a mia insaputa nel '37. Alla distanza di 13 anni (e si sente) le ho dato una conclusione, se non un centro».[30] Ma è la prima delle due sezioni ad avere il rilievo maggiore. La donna sembra rappresentare infatti l'opposta figura di Esterina. Perfino l'aneddoto che la descrive attraverso le solo caviglie[31] mette in primo piano gli arti che Esterina perde nella sua metamorfosi. In Dora non c'è alcun passaggio radicale: la sua è una natura umana e tale resta, fino alla fine. La troviamo in posa speculare: in piedi, su un ponticello, intenta a dire addio:

> Fu dove il ponte di legno
> mette a Porto Corsini sul mare alto
> e rari uomini, quasi immoti, affondano
> o salpano le reti. Con un segno
> della mano additavi all'altra sponda
> invisibile la tua patria vera.
> Poi seguimmo il canale fino alla darsena
> della città, lucida di fuliggine,
> nella bassura dove s'affonda
> una primavera inerte, senza memoria. (*Ov*, p. 125)

Un paesaggio simile si ritrova nelle *Occasioni*, mottetto I, con la «oscura primavera / di Sottoripa» e il «paese di ferrame» (*Ov*, p. 133). L'assenza di memoria della primavera, entro il ciclo delle stagioni, sembra marcare un ritorno di Esterina agli esseri umani in forma di

[30] E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997, p. 1087.

[31] Cfr. anche L. Rebay, *Un cestello di Montale: le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale di Genova, 25-28 novembre 1982, a cura di S. Campailla e C.S. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984.

Dora, nelle sue gambe che dal ponte compiono il percorso inverso, salutando la patria lontana. Dora è in fuga come gli ebrei usciti dall'Egitto, salvati da un mare che si è aperto per loro e richiuso sui nemici. Il testo richiama una guerra entrante e l'imminente scontro (in particolare la seconda strofa della parte II): che la patria invisibile (o terra promessa) sia qui un impossibile approdo o un luogo che l'orizzonte sensibile non permette di scorgere più, a contare è la separazione certa che la donna ha subìto. A determinare il confine è ancora l'elemento equoreo che in *Falsetto* (e in tutti gli *Ossi*) rappresentava invece una dimensione positiva. Ancora l'ermetico confine lotmaniano: da una parte il «canale» attraverso cui Dora torna alla città, dall'altra la sua invisibile vera patria: un mondo sommerso.

Dominante nello svolgimento della seconda strofa breve è il tema della nostalgia: quello di «un'antica vita» che «si screzia in una dolce / ansietà d'Oriente» (*ibidem*). Esprimono quell'ansia nostalgica parole che recano l'ultima traccia di un'appartenenza a un mondo e a una razza perduti: «le tue parole iridavano come le scaglie / della triglia moribonda» (*ibidem*). Il pesce morente è Dora stessa, che dall'acqua è tornata alla terra, un'altra terra, abbandonando la sua "vera" natura. All'interno di questo specifico ambito metaforico, la figura femminile si contrappone a quella di Esterina-sirena: la prima personaggio tragico ed errabondo in un mondo che di lì a poco sarà "bufera" e in cui il domani si annuncia carico di infausti presagi; la seconda divinità marina creatrice delle stagioni (ma nel momento in cui ritorna alla terra spoglia della sua essenza divina sparge una «primavera inerte»), indifferente alla «dubbia dimane» (*ibidem*).

La continuità retrometamorfosante tra le figure di Esterina e di Dora offre un ulteriore legame con *L'anguilla*.[32] La lirica che chiude la sezione V della *Bufera* è l'estremo tentativo del poeta di dare concretezza alla materia sognata che compone *Iride*. Si legga quanto scrive a proposito Zambon:

> *Silvae*. *Iride*: il personaggio è quello del *Giglio Rosso* e di tutta la serie di *Finisterre* ritorna in *Primavera Hitleriana*, in varie *Silvae* (anche col nome di Clizia) e nel *Piccolo Testamento*. Già si era incontrato in molte poesie delle *Occasioni*: per es. nei *Mottetti* e nelle *Nuove Stanze*. *Iride* è una poesia che ho sognato e poi

[32] Cfr. F. Zambon, *L'Iride nel fango. «L'anguilla» di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

> tradotto da una lingua inesistente: ne sono forse più il medium che l'autore [...].[33]

E, in particolare:

> Gli «occhi d'acciaio» potenziano, riscattandone l'inefficacia, il «poco [...] lampo» della penultima stanza della poesia: «poco [...] lampo» che, a sua volta, rinvia all'immagine, mutata però di segno e resa positiva, dell'«iride breve» dell'*Anguilla*, ove ad apposizione specificativa di tale «iride breve» si ricorre ancora al campo semantico dei minerali preziosi: «gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare».[34]

Il rapporto tra un tempo lineare e ciclico che lega *Iride* e *L'anguilla* è fissato nel personaggio di Clizia,[35] l'eliotropica donna montaliana,

---

[33] *Ivi*, p. 103. Sulla questione L. Surdich, *Clizia dal '34 al '40*, in Id., *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1994, pp. 35-87. Inoltre, L. Blasucci, *Lettura e collocazione di «Nuove Stanze»*, in S. Pellegrini, A. Viscardi (*et alii*), *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 505-24 e S. Ramat, *Da «Stanze» a «Nuove stanze»: una "corrispondenza" montaliana*, in «Letteratura italiana contemporanea», II, 2, 1981, pp. 1-29. Riguardo a *Iride* e alla dichiarazione montaliana sulla traduzione di un sogno in una lingua inesistente, Surdich riconosce la possibilità di stabilire «una certa affinità con le *Nuove stanze*, a proposito della quali, nella già ricordata lettera a Contini del 15 maggio 1939, Montale afferma: "[...] caduto in istato di trance (ciò che mi avviene di rado, perché di solito scrivo in condizioni di cinico autocontrollo) ho dato seguito alle vecchie STANZE che tanto piacquero al Gargiulo". Un nesso tra *Nuove stanze* e *Iride* è suggerito dallo stesso Montale in *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [...]: "In chiave, terribilmente in chiave [...] c'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita"». Per ampliare le connessioni, ancora Surdich: «La consecuzione Nuove stanze-primavera hitleriana è lo stesso Montale a percepirla e proporla, se si pensa che, nell'elencare le presenze di Clizia nella sua poesia, in risposta a una proposta di Silvio Guarnirei, quasi sintomaticamente egli dice: "Essa è presente p. es. nelle Nuove stanze, nella Primavera hitleriana, nel Piccolo testamento, in Palio, nell'Orto e più o meno in tutte le Sylvae (nonché in Iride)"», in L. Surdich, *Le idee e la poesia*, cit., p. 82.

[34] F. Zambon, *L'iride nel fango*, cit., 106n, p. 72.

[35] Si vedano J. Blakesley, *Irma Brandeis, Clizia e l'ultimo Montale*, in «Italica», 2, 2011, pp. 219-231 e G. Petrucciani, *Irma Brandeis: i lamponi rossi e la scrittura, in* «Paragone», 87-88-89, 2010, pp. 175-182. Importante per la comprensione del rapporto tra il poeta e Irma è stata la pubblicazione di E. Montale, *Lettere a Clizia*, a

ennesima discendente della genìa cui appartengono, tra figure reali e trasfigurazioni, Esterina, Liuba e Dora. È il tema della resistenza a caratterizzare queste transfughe eroine: cristofore e capri espiatori di una nemesi storica incontrovertibile, rappresentate sull'orlo del loro destino (inoltre, la storia di Clizia, così come si svolge in *Finisterre*, si sviluppa anch'essa in un luogo liminale, di confine, come nei due casi precedenti). Nei suoi passaggi successivi, partendo in questo caso dal prototipo descritto in *Portami il girasole*... degli *Ossi*, Clizia è luminosa e iridescente. Il poeta istituisce una parentela esistenziale con questo essere umano o essere tornato all'umano, costretto al trauma della separazione: Clizia è la «strana sorella»[36] del poeta e su di entrambi (ed è questa la comunione del loro destino) pende la medesima condanna: «Iri del Canaan» (*Ov*, p. 239), discendente di Abramo, deve lottare al pari del progenitore per ottenere la terra promessa.

Di nome in nome, di amuleto in amuleto, la ricerca ostinata di un segno da parte della donna (e del poeta) si fa motivo dominante della sua esistenza, dai «vent'anni» (*Ov*, p. 197) del *Giglio rosso* (il cui riferimento temporale rimanda esattamente all'età di Esterina) al presente. Ma già in *Dora Markus*, come in *A Liuba che parte*, è rintracciabile la tematica apotropaica.

Le diverse figure femminili che generano il *visiting angel*[37] si compendiano nei motivi del cuore e del ciglio. Nella complessa simbologia montaliana, questo essere soprannaturale che si incarna in donna e sconta la condanna della storia è vera e propria *figura Christi*.[38] Iride, nella polivalenza semantica del termine (membrana oculare, farfalla, arcobaleno) fa da *pendant* alla mitografia della donna. Già le

cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006. Inoltre si veda R. Bettarini, G. Manghetti, G. Marcenaro, C. Segre, *Le «Lettere a Clizia» di Eugenio Montale*, in «Antologia Vieusseux», 34, 2006, pp. 5-29. Sempre su Clizia, C. Riccardi, *Il punto su Clizia e su vecchie e nuove fonti dalla «Bufera» a «Gli orecchini»,* in «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2, 2004, pp. 327-382.

[36] F. Zambon, *L'iride nel fango*, cit., p. 197. Si veda sulla questione biografica G. Petrucci, *Eusebio a Irma: "occasioni" biografiche e "occasioni" poetiche*, in «Allegoria», 64, 2011, pp. 153-175 e Ead., *Il "romanzetto autobiografico": sulla genesi dei «Mottetti»*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 1-2, 2013, pp. 135-144.

[37] Celebre lo studio di A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Torino, SEI, 1977.

[38] Si veda a proposito C.B. Ott, *«Iride» e la parola disincarnata. La crisi linguistica nel terzo Montale*, in «Filologia antica e moderna», 24, 2003, pp. 89-111.

parole di Dora, capace di resistere nel «lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore» di dantesca memoria, «iridavano» (*Ov*, p. 125). Ma la comparsa vera e propria dell'angelo, è noto, arriva all'altezza dei *Mottetti* e avrà la sua appendice in *Piccolo testamento* come «testimonianza / d'una fede che fu combattuta» (*Ov*, p. 267). Magistrale punto d'arrivo di quel proemio sono le *Silvae*, sezione che risente dell'eco di Poliziano sia per quel che riguarda il titolo sia nel delineare figure ricostruite sulla base del dato «storico-biografico».[39] L'elemento caratterizzante la donna è, nel testo, la separazione da una dimensione non umana:

> Perché l'opera tua (che della Sua
> è una forma) fiorisse in altre luci
> Iri del Canaan ti dileguasti
> In quel nimbo di vischi e pungitopi
> che il tuo cuore conduce
> nella notte del mondo [...]
> *perché l'opera Sua* (che nella tua
> si trasforma) *dev'esser continuata*". (*Ov*, p. 240)

Iride è ritornata dal sottomondo attraverso l'acqua:

> Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola
> di viti spoglie, accanto all'imbarcadero
> del nostro fiume [...]
> Ma se ritorni non sei tu, è mutata
> la tua storia terrena, non attendi
> al traghetto la prua". (*Ibidem*)

Il ritorno della donna è contraddistinto da una metamorfosi o cambiamento della propria storia terrena. Il suo ruolo in questa risalita è quello di continuare l'opera soprannaturale di una divinizzata figura femminile (come l'uso della maiuscola suggerisce). A questo punto resta da capire chi sia questo essere. Montale ce lo dice attraverso una metafora che si esprime tutta d'un fiato, in un'unica strofa interrogativa che simboleggia, nel suo sviluppo, la sinuosa risalita del teleosteo-sirenide, ritornando così a Esterina. Si tratta dell'*Anguilla*:

[39] C. Roncoroni, *«Poetica» e «poetarum historia»: personaggi-poeti nelle «Silvae» di Angelo Poliziano*, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Doris 2005, a cura di G. Corabi e B. Gizzi, Roma, Bulzoni, 2006, p. 63.

L'anguilla, la *sirena*
[...]
l'anguilla, torcia, frusta,
freccia d'Amore in terra
[...]
l'anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l'arsura e la desolazione,
la scintilla che dicembre tutto comincia quando tutto pare
incarbonirsi, bronco seppellito;
l'iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
non crederla sorella? (*Ov*, p. 254, corsivo mio)

Montale sembra ripercorre tutte le allegorie che si sono metamorfosate assieme alla donna, proprio a partire da Esterina. L'anguilla è prima di tutto la sirena, poi l'anima (e farfalla, sulla base dell'etimologia greca) e infine l'iride, di cui è sorella, anzi gemella genetica. Si ripresenta, oltretutto, la metafora della consunzione in fiamma e della rinascita, in consonanza con quella di *Falsetto*. L'anguilla è alla fine un essere antropomorfo che recupera la ciclicità metaforica di cui si nutre il testo. Come Dora, anch'essa ripercorre, errabonda, i "passi" prima abbandonati. Di razza in razza, sembra che Montale abbia voluto stabilire un nesso definitivo all'interno di quella stirpe eroica di donne che popolano la sua poesia.

«Raffrontando e / rammemorando»

Memoria e allegoria in *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni

Paolo Kutufà

Nel 1951, su Radio Monteceneri, Vittorio Sereni tiene un ciclo di sette lezioni intitolato *L'avventura e il romanzo*, nel quale, attraverso l'analisi di sei autori di romanzi d'avventura (tutti stranieri), pone l'accento su una caratteristica peculiare che accomunerebbe le loro opere. Sereni nota che nella totalità dei casi presi in esame

> ci è dato assistere a un processo di graduale interiorizzazione della materia narrativa, dove ogni particolare descrittivo ha un senso pregnante e il documento è costantemente trasvalutato. Da ciò la presenza di un forte elemento lirico che sta a rappresentare il reciproco scambio e il sempre più stretto rapporto tra poesia e narrativa che caratterizza gran parte dell'esperienza contemporanea.[1]

Quest'osservazione, che non a caso si chiude con un riferimento esplicito al panorama letterario a lui contemporaneo, assume un'importanza notevole se messa in relazione alla poetica che il poeta di Luino andava sviluppando nel corso di quegli stessi anni (quelli del

[1] V. Sereni, *L'avventura e il romanzo*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 1022.

cosiddetto «silenzio creativo»),[2] e che troverà piena realizzazione nella raccolta del 1965 intitolata *Gli strumenti umani*. All'interno del ciclo di lezioni è dato particolare rilievo allo scrittore statunitense Herman Melville, nel cui romanzo *Moby-Dick; or, the Whale* (1851) tali osservazioni riuscirebbero a trovare un chiaro e pieno riscontro. Di lui Sereni parla in toni certamente elogiativi e, riprendendo una suggestione già lanciata da Cesare Pavese nell'introduzione alla prima edizione della sua traduzione del romanzo[3] (1932), lo definisce «un Dante del mare. Un Dante americano che abbia, a sua volta un senso letterale, allegorico e anagogico».[4] Appare degno di nota che a più riprese venga rivolta l'attenzione alla molteplicità di significati acquisiti dalla materia narrativa, cioè su quel processo finalizzato ad una sistematica "trasvalutazione del documento" che non determinerebbe una degradazione del significato letterale del testo ma, al contrario, ne garantirebbe la nobilitazione. Sebbene questo procedimento rivesta un ruolo fondamentale nella lirica di *Gli strumenti umani* (1965), è bene notare che una sua antecedente definizione si trova nell'ambito delle prose critiche, ed in particolare in un saggio dedicato a dei narratori. Altrettanto degno di attenzione è il fatto che venga utilizzato il termine "allegoria", e che in questo contesto trovi spazio un esplicito riferimento a Dante, ma su questo ritornerò in seguito. Nell'intersezione di lirica e narrativa trova terreno fertile l'allegoria: si può forse condensare così, forzando la sintesi, il discorso di Vittorio Sereni.

Comprendere il rapporto che si instaura tra questi tre elementi (lirica, narrativa, allegoria) è fondamentale per l'interpretazione della sua produzione in versi. A partire dal dato fattuale, concreto e storicamente determinato si produce un ampliamento dei significati che arriva a determinare il superamento della dimensione lirica, intesa come espressione di pura soggettività, a favore di una sorta di coralità del testo poetico. Per chiarire meglio questo punto, è utile ricondurre il termine "allegoria" alla teorizzazione che ne ha dato Walter

[2] Cfr. V. Sereni, *Il silenzio creativo*, in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 567-569.

[3] «...quello che potrebbe anche parere un curioso romanzo s'avventure, un poco lungo a dire il vero e un poco oscuro, si svelerà invece per un vero e proprio *poema sacro* cui non sono mancati né il cielo né la terra a por mano», C. Pavese, *Prefazione* a H. Melville, *Moby Dick; o, la Balena*, a cura di C. Pavese, Milano, Adelphi, 1987, p. 12.

[4] V. Sereni, *L'avventura e il romanzo*, cit., p. 1034.

Benjamin, che di questo tema si è occupato soprattutto nell'*Origine del dramma barocco tedesco*[5] (1928) e nei saggi su Baudelaire e la Parigi del XIX secolo.[6] Benjamin considera l'allegoria come la forma artistica propria del moderno, ossia della società della grande industria dominata dal feticismo della merce. Nella moderna società capitalista, la realtà si offre sotto forma di innumerevoli *chocs*, ovvero di stimoli che la coscienza individuale non è in grado di organizzare temporalmente in quella che viene chiamata «esperienza vissuta»:

> la funzione peculiare della difesa dagli *chocs* si può forse scorgere, in definitiva, nel compito di assegnare all'evento, a spese dell'integrità del suo contenuto, un esatto posto temporale nella coscienza. Sarebbe questo il risultato ultimo e maggiore della riflessione. Essa farebbe, dell'evento, un'«esperienza vissuta».[7]

Così, le esperienze individuali divengono un accumulo di frammenti reciprocamente svincolati e scissi dal proprio contesto originario, e subiscono un processo di reificazione che le rende oggetti estranei alla persona. Secondo Benjamin, con l'avvento della società capitalista e del feticcio della merce l'uomo moderno avrebbe perduto un rapporto continuo, privo di punti di rottura con il tempo. Quella che nelle epoche passate – quelle dell'esperienza vissuta – era una dimensione organica ed intera, nell'età moderna si è definitivamente ridotta in frantumi, e l'esperienza si presenta all'uomo simile ad uno specchio rotto.

Seguendo il pensiero di Benjamin, è in tale condizione che opera l'allegoria moderna, della quale Charles Baudelaire è considerato il pioniere. Il procedimento allegorico consiste, infatti, nella decontestualizzazione di un oggetto dal suo ambito naturale ed in una sua successiva collocazione in un diverso spazio interpretativo. Risulta, quindi, chiaro che tale operazione trova il suo habitat naturale tra i frammenti-oggetto dell'esperienza moderna. L'allegoria diventa, in questo modo, la modalità per mezzo della quale l'uomo

[5] W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Roma, Carocci, 2018.

[6] Cfr. W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in Id., *Angelus Novus*. *Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, pp. 89-160.

[7] *Ivi*, p. 97.

contemporaneo si relaziona con la propria esperienza, effettuando il disperato tentativo di ricostruire una temporalità ormai frantumata dagli *chocs* a cui è costantemente sottoposta la sua esistenza. Essa ha la capacità di svolgere un'azione sia conservativa sia redentiva: da un lato isola il frammento dal contesto che ne determinava il senso, dall'altro, lo reinserisce in uno spazio nuovo, conferendogli un diverso significato. Con le parole di Walter Benjamin: «ciò che è colpito dall'intenzione allegorica rimane avulso dai nessi di vita: distrutto e conservato nello stesso tempo».[8] È con tale genere di operazione che l'uomo moderno cerca di ricostituire la propria esperienza.

In un articolo intitolato *Walter Benjamin e la memoria* per la rivista «Quaderni di Cultura Junghiana», interrogandosi sulle questioni che ho cercato di definire, lo studioso Paolo Vinci evidenzia che, dal punto di vista psicanalitico,

> l'esperienza, questo qualcosa che abbiamo perso, è, nel senso proprio del termine, il fatto che i contenuti del nostro passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con il passato collettivo. La perdita dell'esperienza è nella società contemporanea il venir meno della possibilità di congiungere il passato del singolo individuo con il corso storico.[9]

Quest'osservazione è utile al fine di chiarire i nessi che permettono di legare il pensiero del filosofo tedesco al trascorso storico-esistenziale di Vittorio Sereni, che inevitabilmente ricopre un ruolo di primo piano nella sua poetica. Gran parte della sua produzione ruota, infatti, attorno all'evento traumatico della sua cattura da parte dell'esercito americano, ed alla seguente esperienza biennale di prigionia in Nordafrica, tra Marocco e Algeria: la cattura avvenne il 24 luglio 1943 a Paceco, in provincia di Trapani, dopo che un bombardamento statunitense sull'aeroporto di Castelvetrano, il 6 aprile, aveva impedito il trasferimento della divisione del poeta in Tunisia. La prigionia, che si protrasse fino al 28 luglio del 1945, costituisce l'oggetto della raccolta di poesie intitolata *Diario d'Algeria*, pubblicata per la prima volta a Firenze presso la casa editrice Vallecchi nel maggio del 1947. Quest'evento colpì profondamente l'ancora

[8] *Ivi*, p. 134.

[9] P. Vinci, *Walter Benjamin e la memoria*, in «Quaderni di Cultura Junghiana», II, 2013, p. 30.

giovane Sereni, che si sentì defraudato irrimediabilmente di una parte della sua vita e, soprattutto, della possibilità di partecipare alla Resistenza, episodio fondativo di una nuova era della Storia collettiva.

Uno scritto in prosa del 1965, inserito in *Gli immediati dintorni primi e secondi* (1983) intitolato *L'anno quarantacinque*, è illuminante circa il modo in cui il poeta recepì e rielaborò a posteriori l'esperienza di prigionia africana, e chiarisce la sua problematica relazione con i grandi avvenimenti storici europei dai quali si sentì escluso. Ne riporto alcuni estratti:

> Per noi non ci fu un vero e proprio 25 aprile o per meglio dire fu diluito lungo un periodo abbastanza ampio che va dalla fine di luglio del '44 al maggio del '45, tra la notizia fulminea dell'attentato a Hitler e il momento in cui un ufficiale americano di passaggio per il nostro campo, tergendosi il sudore di una giornata particolarmente torrida e deponendo qualcosa, forse, quasi simbolicamente, il revolver su un tavolo della baracca centrale, disse con stanchezza e distacco: «The war is over», la guerra è finita. Era stato bello la volta della bomba nel quartiere generale di Hitler: la notizia si articolò pian piano su un diffusissimo brusìo da una tenda all'altra, con le immancabili code circa una resa istantanea e totale delle armi tedesche in Italia, Hitler morto, Mussolini in fuga chissà dove, giunse al mio orecchio come un frastuono di tutto il campo ormai, fu grido e tumulto da decifrare prima di essere notizia, una mattina al risveglio. La realtà era purtroppo più modesta nelle conseguenze immediate, ma collocherei a quel punto l'inizio della fase finale per quanto ci riguarda e l'inizio della nostra inerzia morbosa, di una nostra brutta febbre d'egoismo e impazienza, macché immagine del futuro, macché ricostruzione della coscienza, macché ritorno alla responsabilità e all'azione. [...]
>
> In quell'aria stagnante e un po' infetta cadde la notizia del 25 aprile. Ho detto cadde e non esplose, dovrei dire che s'insinuò quasi pigramente. L'esplosione c'era già stata, la volta della bomba a vuoto per Hitler, si era consumata già allora e da allora aveva lavorato in profondità nel modo già visto. [...]
>
> Altri nomi filtravano un po' per volta, sigle di enti misteriosi per noi, CVL, Divisioni Garibaldi, CLNAI e infine, per me e per qualche altro perché pochi erano i milanesi in quel campo, la luce di qualche nome noto o caro o familiare accostato stranamente ad

> altro meno noto o del tutto ignoto sin lì: Antonio Banfi, Elio Vittorini, insieme al mio omonimo Emilio Sereni (al quale debbo un quarto d'ora di popolarità nel campo, caute attenzioni, domande propiziatorie su un mio presunto grado di parentela con lo stesso...). Sembrerà incredibile, ma la vera demoralizzazione giungeva con quei nomi emergenti dagli squarci della nostra ignoranza di prima; e quanto più noti, o cari e familiari, l'udirli accostati ad altri, per niente noti o a quelle sigle uscite da una realtà non condivisa e non vissuta da noi, tanto più ci escludeva da quell'ora, ci confinava in un angolo morto della storia.[10]

La difficile condizione esistenziale dipinta da Vittorio Sereni consiste in un radicale senso di estraniamento dalla Storia, alla quale al poeta è impedito di partecipare sia materialmente sia sentimentalmente. Al posto dell'auspicabile proiezione vitale verso il futuro, si fa strada nel poeta (e nei suoi compagni) una «febbre d'egoismo e d'impazienza», come se l'abitudine alla condizione di prigioniero avesse inibito ogni desiderio di tornare a far parte di una comunità. Avviene la perdita dell'esperienza così com'è descritta da Paolo Vinci, ossia una cesura tra i contenuti del passato individuale ed il passato collettivo, il cui superamento sarebbe dovuto passare da quella che lo stesso Sereni definisce «ricostruzione della coscienza».

Questa prosa è esemplificativa del rapporto tra storia personale e storia collettiva che caratterizza *Gli strumenti umani*, e che appare tutt'altro che incompatibile con le teorizzazioni di Walter Benjamin sull'uomo e la società moderni. Sul piano lirico, le figure chiave per interpretare questa tematica sono quelle del ricordo e, più estesamente, della memoria, elementi che nella produzione di Sereni acquisiscono una notevole profondità. Anche in questo caso si nota una particolare vicinanza al pensiero del filosofo tedesco che può essere riconosciuta facendo riferimento al saggio di Peter Szondi intitolato *Speranza del passato. Su Walter Benjamin*, uscito in Italia sulla rivista «Aut Aut» nel 1982.[11] In questo contributo il critico ungherese propone una lettura della raccolta di racconti autobiografici *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*,[12] composto da Walter

[10] V. Sereni, *L'anno quarantacinque*, in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 581-589.

[11] P. Szondi, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in «Aut Aut», CLXXXIX-CXC, 1982, pp. 10-24.

[12] W. Benjamin, *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2007.

Benjamin tra il 1932 e il 1938, mettendo a confronto il concetto di "memoria" sviluppato dall'autore con quello di uno dei suoi principali modelli, ovvero *Alla ricerca del tempo perduto* (1913) di Marcel Proust, di cui aveva anche tradotto in tedesco delle parti. Secondo Szondi, «Proust va alla ricerca del tempo perduto, che è il passato, per sottrarsi, nel ritrovamento di questo tempo, nella coincidenza di passato e presente, al potere del tempo stesso».[13] L'autore francese percepirebbe il tempo come un agente negativo, ed il futuro come una minaccia, scorgendo in esso nient'altro che l'inevitabilità della morte. «Benjamin[, al contrario,] non vuole liberarsi della temporalità, non vuole contemplare le cose nella loro essenza astorica, ma mira ad una esperienza e ad una conoscenza storiche; è però respinto nel passato, in un passato, tuttavia, che non è concluso, ma è aperto e promette un futuro».[14] Vediamo pertanto che in Benjamin agisce la volontà di riconoscersi in un tessuto storico, non il desiderio di fuoriuscirne. Il filosofo tedesco, contrariamente a Proust, per il quale il ricordo fornisce all'individuo l'occasione fuggire dal tempo, «cerca nel passato il futuro. I luoghi verso cui la sua memoria vuole ritornare portano quasi tutti "i tratti di ciò che sarebbe venuto". [...] Il tempo verbale di Benjamin non è il passato prossimo, ma il futuro anteriore in tutta la sua paradossalità: di essere un futuro e tuttavia anche un passato».[15] Per il Sereni di *Gli strumenti umani* la memoria svolge lo stesso tipo di compito: non è occasione di esperienze extratemporali, ma oggetto d'interpretazione dalla prospettiva del presente storico. Attraverso la lettura del poemetto *Una visita in fabbrica* si tenterà di esporre la complessità del ruolo giocato dalla memoria, e di comprendere a quale profondità essa agisca nella struttura della poesia.

Una visita in fabbrica è un componimento di 95 versi (la seconda poesia più lunga della raccolta) che costituisce, da solo, la seconda sezione di *Gli strumenti umani*. Reca in calce le date 1952-58, che però, per stessa testimonianza dell'autore, non corrispondono al periodo di composizione, ma «inquadra[no] invece un periodo di esperienza personale e diretta».[16] L'apparato critico fornito da Dante Isella nell'edizione delle *Poesie* di Sereni informa che, in un indice provvisorio della raccolta, una nota a margine del titolo indicherebbe

[13] P. Szondi, *Speranza nel passato*, cit., p.15.
[14] *Ivi*, p. 18.
[15] *Ibidem*.
[16] Cfr. V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 535.

come data di termine della composizione il 16 aprile 1961.[17] La durata d'ideazione e stesura arriverebbe, quindi, a coprire una parte consistente del periodo del «silenzio creativo», cioè quel lasso di tempo tra la pubblicazione della seconda e terza raccolta (1947-63) in cui l'autore operò un profondo ripensamento della propria poetica e revisionò l'intera sua precedente produzione. Alla luce anche delle dichiarazioni della già citata prosa intitolata *L'anno quarantacinque* (che ricordo essere coetanea di *Gli strumenti umani*) è possibile ipotizzare che, nello stesso periodo, insieme al ripensamento della propria produzione e della propria poetica, si sia verificata una parallela reinterpretazione del proprio passato individuale in relazione alla storia collettiva. Di questa reinterpretazione *Gli strumenti umani* rappresenterebbero risultato poetico definitivo, ed il testo *Una visita in fabbrica* ne costituirebbe un esempio paradigmatico.

Nel poemetto la funzione poetica della memoria si articola su tre livelli principali: individuale, collettivo e letterario. Se i primi due sono facilmente definibili (il primo coincide con la vicenda biografica, il secondo con la Storia o la cronaca), il terzo livello si colloca su un piano intermedio, perché rappresenta la dimensione pubblica e sociale sulla quale l'autore può operare. Tutti e tre livelli agiscono nell'incipit (vv. 1-14) della prima delle cinque sezioni in cui è divisa la poesia:

> Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
> lontanissima una sirena di fabbrica.
> Non dunque tutte spente erano le sirene?
> Volevano i padroni un tempo tutto muto
> sui quartieri di pena:
> ne hanno ora vanto dalla pubblica quiete.
> Col silenzio che in breve va chiudendo questa calma mattina
> prorompe in te tumultuando
> quel fuoco di un dovere sul gioco interrotto,
> la sirena che udivi da ragazzo
> tra due ore di scuola. Riecheggia nell'ora di oggi
> quel rigoglio ruggente dei pionieri: sul secolo giovane,
> ingordo di futuro dentro il suono in ascesa
> la guglia del loro ardimento...[18]

[17] *Ivi*, p. 531.

[18] *Ivi*, cit., p. 125. La poesia è stata pubblicata per la prima volta, in una versione diversa da quella della raccolta, nello stesso anno, in apertura del quarto numero

I primi due versi, che apparentemente si limiterebbero ad introdurre l'occasione della poesia caratterizzandola sia dal punto di vista spaziale (contesto urbano) sia da quello temporale (settembre), in realtà nascondono, come ha notato Pierluigi Pellini, una chiara citazione da *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto* di Salvatore Quasimodo: «Gli amanti vanno lieti / nell'aria di settembre».[19] Il tipo di operazione messa in atto dall'autore è spiegata bene dallo stesso Pellini:

> La presa di distanze dall'ermetismo era già implicita nelle ultime poesie di *Frontiera*, e in quasi tutto il *Diario d'Algeria*. Ma in modo ben più deciso è polemicamente inscritta nei primi versi di un testo di rottura come il poemetto *Una visita in fabbrica* [...]. Nel momento stesso in cui, immergendosi nei giorni infernali della fabbrica neocapitalista, taglia definitivamente i cordoni ombelicali che lo legavano alla *koinè* tardosimbolista (Quasimodo ha un ruolo non secondario fra i maestri cui più o meno fedelmente si ispirava *Frontiera*), Sereni confeziona su materiali quasimodiani un elegantissimo endecasillabo («Lietamente nell'aria di settembre»), subito parzialmente destabilizzato dalla coda ipermetra («più sibilo che grido»). Quest'ultima, tuttavia, è pur sempre costituita da un settenario: se mentalmente segniamo un 'a capo' dopo l'attacco endecasillabico, rimaniamo per ora nell'alveo delle misure metriche tradizionali.[20]

Dalla volontà di immergersi nella storia collettiva, consegue per Sereni un'inevitabile e netta presa di posizione nei confronti della tradizione tardosimbolista e in particolare dell'ermetismo, la cui poetica era orientata alla sublimazione dei dati storici e concreti, ed era refrattaria agli aspetti più bassi della quotidianità. Insieme alla scelta della tematica, già palesemente opposta ai canoni dell'ermetismo, l'autore avverte la necessità di instaurare un dialogo a distanza con uno dei massimi esponenti di quella corrente poetica, e lo fa per mezzo di una citazione in posizione privilegiata del testo, l'incipit.

(dedicato alla relazione tra industria e letteratura) de «Il Menabò», rivista diretta da Elio Vittorini e Italo Calvino, edita da Einaudi dal 1959 al 1967.

[19] P. Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2004, p. 112.

[20] *Ivi*, pp. 111-112.

Il periodo successivo, che copre i versi 3-6, introduce, attraverso una domanda retorica tipicamente sereniana, un elemento di cronaca: la scomparsa delle sirene dalle grandi fabbriche, che in passato scandivano il ritmo della giornata lavorativa, e che nel tempo erano divenute simbolo del richiamo alla lotta proletaria. Con la domanda retorica ed i versi successivi, la sirena, da semplice dato sensoriale, acquisisce nel tessuto poetico una profondità storica di grande portata. Ecco che troviamo chiamata in causa la memoria collettiva che, oltre a conferire alla vicenda una precisa collocazione storica, indica al pubblico una possibile chiave di lettura di ordine ideologico-politico. In questo senso, acquisisce un peso notevole la scelta di utilizzare il lessico politico inserendo locuzioni come «i padroni» e «pubblica quiete», che certamente non rientrano nelle corde del registro lirico tradizionale, e acuiscono una volta di più l'opposizione alla linea della poesia pura.

È solamente dopo aver costruito un preciso "fondale" storico e, nel sottotesto, letterario che Sereni inserisce l'io-lirico nella poesia, e lo fa in un modo del tutto particolare. Riproponendo lo schema del «colloquio» nel segno del quale si apre la raccolta,[21] l'autore presenta l'esperienza personale rivolgendosi ad un «te» indeterminato al quale è attribuito un ricordo d'infanzia scolastica (vv. 6-11). È quantomeno lecito ipotizzare che il ricordo personale sia in realtà attribuibile all'autore stesso[22] e che l'espediente retorico (ricorrente in moltissime parti della raccolta) sia da ricondurre, ancora una volta, al progetto di «ricostruzione della coscienza», di ricongiungimento con la storia. La simulazione del dialogo (o colloquio) risponde, a sua volta, alla necessità di elevare la propria esperienza personale a livello collettivo, di universalizzarla, ed il dubbio che rimane in sospeso riguardo all'identità dell'altro dialogante ha lo scopo di sottolineare il fatto che tale ricordo è patrimonio comune, che appartiene a tutti. La memoria che entra in gioco non è, quindi, davvero pienamente personale e privata, ma si presenta retoricamente come sovraindividuale, e si inserisce in un contesto pubblico. Non a caso, il ricordo viene

[21] «Con non altri che te / è il colloquio». Cfr. V. Sereni, *Via Scarlatti*, in Id., *Poesie*, cit., p. 103.

[22] Un altro ricordo d'infanzia scolastica compare in un componimento vicinissimo al nostro (li separa solamente una poesia), *Il grande amico*. In questo testo il ricordo di scuola ricopre un ruolo molto importante, ed è indubbio che qua sia da attribuire al soggetto lirico. Cfr. V. Sereni, *Il grande amico*, in Id., *Poesie*, cit., p. 132.

proiettato immediatamente (senza neanche chiudere il verso) sull'«ora di oggi», su un presente aperto che con la nuova generazione corre già verso un futuro ricco di possibilità.

L'incipit della poesia, in soli quattordici versi, riassume in sé le modalità attraverso le quali opera la memoria nella poesia di Sereni, e riesce a dare un esempio della particolare posizione che assume il soggetto poetico in *Gli strumenti umani*. Nelle due seguenti sezioni, il testo prosegue narrando l'avventura di «un borghese, un impiegato che un giorno càpita dall'ufficio nello stabilimento in visita»[23] accompagnato da una guida che gli illustra un mondo del quale il visitatore si sente straniero, e con il quale cerca un contatto sentimentale interrogandosi sulle «vite trascorse»[24] degli operai. È all'inizio della quarta sezione che avviene qualcosa di particolarmente importante per il tipo d'interpretazione qua sostenuta. Il testo (vv. 1-9), che di nuovo si presenta nella forma di un dialogo, recita così:

> «Non ce l'ho – dice – coi padroni. Loro almeno
> sanno quello che vogliono. Non è questo,
> non è più questo il punto.»
> E raffrontando e
> rammemorando:
> «... la sacca era chiusa per sempre
> e nessun moto di staffette, solo un coro
> di rondini a distesa sulla scelta tra cattura
> e morte...»
> Ma qui, non è peggio? Accerchiati da gran tempo
> e ancora per anni e poi anni ben sapendo che non
> più duramente (non occorre) si stringerà la morsa.[25]

La voce che apre il dialogo non è introdotta in alcun modo ma, considerando il contesto ed il contenuto del discorso, sembrerebbe attribuibile ad un operaio della fabbrica. Le sue parole sembrano l'emblema della «fase calante»[26] in cui si trova la lotta operaia, dove la perdita di una visione chiara del conflitto di classe è segno dell'inesorabile incedere della moderna società dei consumi. Più interessante però, per la presente analisi, è quanto avviene nei quattro

[23] *Ivi*, p. 542.
[24] *Ivi*, p. 126.
[25] *Ivi*, p. 127.
[26] *Ivi*, p. 125.

versi successivi: là, infatti, entra nuovamente in scena la forza della memoria. È nella frase che anticipa la risposta del visitatore che si manifesta in maniera più compiuta e sintetica l'essenza della memoria sereniana: la coppia di gerundi «E raffrontando e / rammemorando» riassume in sé, in estrema sintesi, l'operazione del tutto allegorica (nel senso benjaminiano) che consiste nell'estrapolazione di un oggetto dalla situazione originaria, e nel suo successivo collocamento in uno spazio diverso, con lo scopo di arricchirne ed attualizzarne i significati. L'importanza della missione affidata alla memoria è certificata dal fortissimo *enjambement* che colpisce il secondo elemento della coppia, il quale viene poi addirittura isolato tipograficamente con un "a capo" che anticipa la conclusione del testo. Tale missione si compie, però, solamente nel momento in cui l'oggetto del "rammemorare" viene attualizzato. A questo si può ridurre l'azione del "raffrontare": alla ricontestualizzazione del ricordo nel tempo presente. Si attua lo stesso procedimento che aveva evidenziato Péter Szondi nel già citato saggio sull'*Infanzia berlinese*: nel frammento della memoria vengono ricercate le tracce di un presente aperto e proiettato verso il futuro.[27]

Il ricordo in questione, oggetto dei versi 4-7, riesce a combinare, in misura ancora maggiore rispetto a quello utilizzato nell'incipit, la dimensione più intima dell'esperienza individuale con gli eventi storici che più vividamente sono impressi nella memoria collettiva: la Resistenza e la Liberazione. Non stupirà, infatti, che la memoria di Sereni richiami alla sua mente il momento esatto della cattura in Sicilia da parte degli Alleati che segna l'inizio della sua prigionia in Nordafrica. Come in occasione della prima sezione, è interessante osservare la modalità attraverso cui il ricordo personale viene presentato:

[27] Analizzando *La spiaggia*, poesia con cui si chiudono *Gli strumenti umani*, Franco Fortini ha espresso, a proposito di Sereni, considerazioni simili a quelle di Szondi su Benjamin: «Torna qui [ne *La spiaggia*], con una formulazione assolutamente nuova, che spiega l'enfasi della collocazione a chiusa del libro, il tema della ripetizione, come nesso vita-morte, conferma d'identità e scatto al suo superamento. Il recupero vitale non si compie a favore d'una memoria involontaria, quella che opererebbe sullo spreco quotidiano, sulla parte di noi che cade fuori della coscienza; nulla a che fare con la posizione proustiana. Il recupero potrà avvenire solo a favore di "tratti" di spiaggia "mai prima visitati" ossia di realtà che non erano state affatto considerate, che erano anzi, in ogni senso, inesistenza. La resurrezione dei morti, promessa dalla latenza di "movimento e luce" è, nello stesso tempo, una prima emersione e nascita», F. Fortini, *Di Sereni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 643.

l'autocitazione. Il testo citato, ed ampiamente rielaborato, è tratto da una prosa della prima edizione degli *Immediati dintorni* (1962), intitolato *Sicilia '43*:

> Tutti erano zitti perché cattive erano le notizie e ognuno presagiva per sé una brutta fine, senz'altra alternativa che la morte o la cattura; da Salemi la sacca si restringeva su loro, in una terra divenuta decisamente ostile, e di lì a poco si sarebbe definitivamente chiusa.[28]

Il riferimento ad una «sacca» in via di chiusura e ad una «scelta tra cattura / e morte» sono indizi troppo chiari per credere che non si tratti di un deliberato richiamo intertestuale. Anche il fatto che nella poesia i versi 4-7 siano tra virgolette depone a favore di questa tesi, sebbene queste siano necessarie ai fini della simulazione del dialogo. Vediamo allora che in questo frangente la memoria opera su tutti e tre i livelli: è *personale* in quanto si riferisce ad un dato biografico, è *collettiva* perché richiama un momento topico della Storia nazionale, ed è *letteraria* perché agisce attraverso un'autocitazione. Che la citazione provenga da un proprio testo già edito, e quindi al di fuori della dimensione privata, è fondamentale poiché chiama in causa l'unico spazio pubblico sul quale il poeta può agire. Si può dire che il ricordo vive di una doppia natura, pubblica e privata. È in questo modo che Sereni produce lo sforzo maggiore per superare il trauma e ricucire lo strappo tra la propria esperienza e la Storia: «rammemorando» un momento chiave per il passato sia personale sia collettivo, e «raffrontando[lo]» con un simbolo della contemporaneità, la fabbrica.

Interpretare questo testo ricorrendo allo schema benjaminiano dell'allegoria permette di comprendere anche le motivazioni dell'altro grande richiamo intertestuale, l'*Inferno* dantesco. A livello strutturale il riferimento è chiaro, in quanto la visita in fabbrica è costruita esattamente come la discesa agli inferi del poema medievale: con una guida al fianco ed i colloqui con le anime dannate (nel caso di Sereni, gli operai). Anche sul piano lessicale le occorrenze non mancano, a partire da quelle evidenti della quinta sezione, ovvero «città selvosa»,

[28] V. Sereni, *Sicilia '43*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 522. Nel suo commento della poesia, inserita nell'antologia *Il grande amico*, Luca Lenzini indica altre due prose in cui è raccontata la medesima esperienza, intitolate *La cattura* e *Ventisei*. Cfr. Id., *Il grande amico*, a cura di L. Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 221.

che richiama la "selva oscura", ed «asettici inferni», che chiude il componimento, identificando la fabbrica come luogo infernale ma, andando più in profondità, i rimandi si fanno anche più fitti. In un suo studio dedicato a questo componimento, Oscar Schiavone nota che le «torrette» e le «passerelle» rimandano rispettivamente alla città di Dite (*Inf*. VIII, vv. 70-71)[29] e alla similitudine dei "ponticelli", che in realtà sono gli scogli attraverso cui passare da una fossa all'altra delle Malebolge (*Inf*. XVIII, vv.4-5 e 14-18),[30] e sempre alle Malebolge allude anche il «pozzo d'infortunio e d'oblio».[31] Del motivo di quest'omaggio dà una spiegazione convincente Fabio Moliterni:

> Il dantismo, la *Stimmung* classica e dantesca della poesia di Sereni incomincia a profilarsi in questa convergenza problematica tra la fedeltà alle vicende terrene, fisiche e immanenti del soggetto (un io anti-eroico, malinconico e letteralmente disarmato), e la natura trascendentale o eterna del linguaggio lirico classicamente inteso e dei valori che esso trasmette: tra una disposizione starei per dire esistenzialista della poesia e il suo portato allegorico e universale. È la convergenza tra io trascendentale e io esistenziale, fondamento della parola dantesca, che veniva colta da Contini tra le pagine del suo celebre *Dante come personaggio-poeta della Commedia*.[32]

Anche Moliterni individua nella tensione tra dimensione individuale e collettiva la cifra fondamentale del dantismo in Sereni: la lezione ereditata dall'autore lombardo è che per mezzo del portato allegorico della poesia è possibile ricongiungere gli estremi dell'esperienza particolare e universale.

[29] «E io: "Maestro, già le sue meschite / là entro certe ne la valle cerno». D. Alighieri, *Commedia*, vol. I, *Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 1999, p. 148.

[30] «Nel dritto mezzo del campo maligno / vaneggia un pozzo assai largo e profondo»; «e come a tai fortezze da' lor sogli / a la ripa di fuor son ponticelli, / così da imo de la roccia scogli / movien che ricidien gli argini e' fossi / infino al pozzo che i tronca e raccogli», *ivi*, p. 313.

[31] O. Schiavone, *Lettura di «Una visita in fabbrica» di Vittorio Sereni*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXV, 2006, 3, pp. 99-119.

[32] F. Moliterni, *«Questo trepido vivere nei morti». La presenza di Dante nell'opera di Vittorio Sereni*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. 3, a cura di V. Marucci e V.L. Puccetti, Ravenna, Longo Editore, 2014, p. 100.

Come Sereni stesso aveva detto del romanzo di Herman Melville, nel ciclo di lezioni radiofoniche citato in apertura, anche la sua poesia riesce a tenere insieme «un senso letterale, allegorico e anagogico», senza mortificare il dato esistenziale a favore di quello universale. L'allegoria, al contrario, nobilita il frammento della memoria personale che, una volta proiettato in un presente «ingordo di futuro», finalmente riesce ad esprimersi, saturandosi di senso e di possibilità. Non che così si risolva davvero il trauma esistenziale, dato che il poeta continua a sentirsi «straniero al grande moto»[33] della Storia; la poesia si limita a stabilire un contatto, ad intavolare un «colloquio» con il passato e con il fluire del presente, lasciando aperte le porte alla speranza di una ricongiunzione. È forse per questo che Sereni chiude la sua raccolta con un finale pieno di fiducia nel potere del tempo e della poesia: perché è convinto che un giorno, grazie ad essa, anche i morti «parleranno».[34]

[33] V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 126.
[34] *Ivi*, p. 184.

Trittico per Francesco Orlando[1]

Pierluigi Pellini

I. In morte di Francesco Orlando (2010)

Fra quanti assistevano, numerosi (duecento almeno, a occhio), al funerale di Francesco Orlando – nel cortile della Sapienza, a Pisa, il 24 giugno scorso: il maggiore francesista e teorico della letteratura italiano era morto due giorni prima, improvvisamente – almeno una certezza: se n'era andato un maestro. Perché poi Orlando fosse tale, ce lo siamo chiesti a lungo in molti, dopo. La risposta non era né scontata, né priva d'interesse. Perché nel dolore della definitiva assenza – straziante anche per chi, come me, pochissimo l'aveva frequentato in anni recenti – veniva naturale rimpiangere innanzitutto il carisma di una parola irripetibile: di una retorica avvolgente, di una disponibilità all'ascolto sempre pronta a inglobare e annullare, con seducente prepotenza, ogni possibile obiezione. Quasi che il suo magistero fosse confinato, e ormai irrimediabilmente perduto, nel

[1] Riunisco in questa sede tre interventi scritti a dieci anni di distanza: i primi due nel 2010, a ridosso della scomparsa di Francesco Orlando (Palermo 1934 – Pisa 2010); il terzo in occasione del decennale della morte. Questi gli estremi bibliografici delle precedenti pubblicazioni: *L'immagine sghemba della realtà. Un ricordo di Francesco Orlando*, in «L'indice dei libri del mese», XXVII (2010), 11, p. 8, ripreso, in versione ampliata, in D. Ragone (a cura di), *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, Pisa, Ets, 2012, pp. 184-190, con il titolo *L'ultimo dei maestri*; recensione a F. Orlando, *La doppia seduzione*, Torino, Einaudi, 2010, in «l'immaginazione», 255 (giugno 2010), pp. 59-61; *Psicomachia virtuosa del testo letterario*, in «Alias», supplemento de «il manifesto», domenica 21 giugno 2020, p. 4.

fascino suadente, e sottilmente prevaricatore, di una parola orale. A riprova: della tenuta teorica, *in toto*, del suo "sistema", della trentennale proposta freudiana, anche fra i presenti alla triste cerimonia – colleghi, amici, allievi – pochissimi avrebbero potuto dirsi convinti.

Diamogliene atto, oggi, dopo aver cercato per anni, invano, di convincerlo del contrario: il cruccio della sua vita – quello di non essere diventato un *maître à penser*, quello di assistere alla diffusione planetaria di idee della letteratura (e del mondo) ai suoi occhi tanto meno rigorose della sua (l'aborrito feticcio delle tre B: Bachtin, Barthes, Benjamin; e, peggio, Foucault o Derrida) – non era solo esercizio d'incontentabile narcisismo; né mera incapacità di storicizzare il presente (nato poco meno di vent'anni dopo Barthes, dell'ultima stagione vitale degli studi letterari occidentali Orlando ha potuto vivere in maturità quasi solo l'epilogo malinconico). La teoria orlandiana della letteratura non ha avuto successo: ignorata altrove, ha ricevuto in Italia consensi sporadici; e spesso ambigui: evocata com'era, ancora di recente, soprattutto per comoda deterrenza contro ogni ipotesi di più arrischiata psicanalisi letteraria (se lo dice perfino un freudiano come Orlando, che gli autori non si possono far sdraiare sul lettino, e i personaggi ancor meno...). Paradossalmente, è la *pars destruens* a aver conquistato a *Per una teoria freudiana della letteratura* una generale, tiepida stima fra gli studiosi che negli anni Settanta, e ancora nel decennio successivo, esercitavano una pur sfilacciata egemonia sulla critica letteraria italiana: marxisti e strutturalisti – un po' come il timido strutturalismo pavese, con il suo tetragono impianto storicista, ha svolto più che altro ufficio di *garde-fou* contro le derive (vere o presunte) della *French theory*.

Che poi di marxismo, strutturalismo e psicanalisi il metodo di Orlando si proponesse come sintesi, era titolo di vanto spendibile solo nelle plaghe arretrate dell'Italietta: a Parigi, in quegli anni, fra Marx, Saussure e Freud era quasi d'obbligo tentare i più stridenti incastri. Orizzonte teorico, dunque, non lontano da una *koiné* – da cui lo distanzia, non sempre a suo vantaggio, un'ansia quasi hegeliana di razionalismo sistematico (non a caso, preferirà Matte Blanco a Lacan); e per di più amputato in una ricezione difensiva. Bilancio fallimentare, non c'è dubbio. Eppure è incalcolabile l'importanza che per la cultura italiana (non solo per la critica letteraria) ha avuto il semplice gesto di infrangere ortodossie e specialismi, in anni di rigide, ancora crociane,

separazioni disciplinari, e di tenaci pregiudizi di parrocchia – l'ambizione di costruirsi poi una scuola sua sarà, viene da dire, coazione a perpetuare un mondo da cui ha contribuito a liberarci.

Orlando ha insegnato, contro ogni tentazione autoreferenziale, che fra letteratura e realtà un rapporto c'è: di rispecchiamento il più delle volte sghembo, paradossale, rovesciato; ma che, al tempo stesso, da ogni dettaglio linguistico, da ogni figura retorica, si sprigiona un senso che può negare l'intenzione d'autore. Ha insegnato, semplicemente, a interpretare i testi (non semplicemente a descriverli): a far dire alla letteratura qualcosa di nascosto nelle pieghe del linguaggio e della storia; qualcosa che importa qui e oggi, a noi. Con la frustrata autostima che non gli faceva difetto, dopo avere elogiato, con sincera generosità, colleghi storici della lingua, della critica, delle idee, e di quant'altro, mi chiese: «Chi altri, oggi, in Italia, interpreta i testi letterari?». Erano i primi anni Novanta, e in una Pisa incupita nel grigiore filologico – peggio se soffuso di vuota retorica (pseudo-)gramsciana – il suo insegnamento, capace di coniugare teoria letteraria e senso della storia (modello esibito Auerbach, a tratti sottaciuto Lukács; mai il crocio-marxismo italiano), letterature comparate e analisi dei testi (rigorosamente in lingua originale), fra Piazza dei Cavalieri e Palazzo Ricci faceva propriamente scandalo. Oggi s'è banalizzato ben altro (e non sempre è un bene): probabilmente, a chi si sta formando in epoca di *cultural studies* spiccioli e globalizzati, i libri di Orlando potranno apparire curiosamente arcaici, nel loro scialo di prudenziali precisazioni teoriche. Chi conservi un minimo di senso storico non potrà invece negarlo: il ciclo freudiano (le letture di *Phèdre* e del *Misanthrope*, il libretto teorico, lo sfortunato, e da lui amatissimo, *Illuminismo e retorica freudiana*) è stato punto di riferimento decisivo per almeno tre generazioni di studiosi: nel consenso e, com'è giusto, ancor più nel dissenso. Sicché vorrei dire di Orlando – *si parva licet*; e se è lecito ricorrere qui a un'*auctoritas* a lui sommamente sgradita – all'incirca quel che ha sostenuto Derrida di Marx: se (quasi) nessuno può dar credito pieno al suo pensiero sistematico, quel che di buono hanno prodotto gli studi letterari italiani negli ultimi trent'anni è nato in dialogo (spesso polemico, a volte perfino inconsapevole) con il suo magistero. Valga un esempio per tutti, fuori dagli steccati specialistici: il Ginzburg di *Miti, emblemi, spie* e dei successivi lavori fra storia e letteratura (che peraltro i suoi debiti non li ha nascosti mai).

Ancora un libro di Orlando è l'episodio più significativo di quel ritorno alla tematologia che ha coinvolto, in diverse forme, molti fra i migliori studiosi di letteratura, non solo italiani, nell'ultimo decennio del Novecento. In corsi universitari che attiravano folle di uditori e strali di dogmatici colleghi, Orlando offriva a noi studenti versioni sempre più prossime al compimento de *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. La parte minima che mi è toccata nella gestazione del volume (la stesura in pulito delle note) non mi sia d'abbaglio, quasi vent'anni più tardi: è il capolavoro del suo autore; soprattutto, è uno di quei pochissimi libri di critica che servono agli studi, ma anche alla vita (concetto di Orlando: questo mi disse, regalandomelo, di *Menzogna romantica e verità romanzesca* – con laica avvertenza di ignorarne l'ultimo, cristologico capitolo: sciatto tributo di René Girard all'ideologia cattolica). Che negli stessi anni uno dei maggiori narratori viventi, Don DeLillo, stesse scrivendo il suo, di capolavoro, incentrato su tematiche straordinariamente affini, non è semplice coincidenza: i regesti letterari di oggetti non funzionali, come la spazzatura e le scorie nucleari di *Underworld*, esibiscono il rovescio oscuro di una razionalità tardo-moderna, attonita d'orrore e affascinata di fronte al proprio rimosso. Dei due libri, opere-mondo, *summae* d'impianto (sia teorico, sia narrativo) grandioso e irripetibile nell'apparente stravaganza (una palla da baseball, descrizioni di robaccia), non saprei dire quale sia il più bello.

Ma non di soli alberi semantici, frazioni simboliche e altre strutturalistiche astrazioni sono prodighe le pagine di Orlando: per finezza d'analisi, i saggi letterari e musicali raccolti ne *Le costanti e le varianti*, scritti in buona parte alla fine degli anni Sessanta, nulla hanno da invidiare ai libri maggiori. Quando rivendicava la sua vocazione ermeneutica, ancora in anni recenti era a quei saggi che faceva appello: non senza rievocare il magistero, mai rinnegato, di uno studioso elegante e asistematico – in apparenza tanto lontano da lui – come Jean Rousset. C'è un Orlando "ginevrino", erede della *critique thématique* (altra cosa la tematologia degli *Oggetti desueti*), che può sembrare oggi perfino più convincente di quello freudiano. È l'ennesimo paradosso; e magari (storicamente) una sciocchezza: che tuttavia molti dei suoi ammiratori – anche chi scrive, a volte – sono tentati di sottoscrivere. E c'è, lo accennavo, un Orlando auerbachiano (e anche lukácsiano: più di quanto fosse disposto a ammettere), che non ha mai rinunciato a inscrivere ogni discorso critico nella logica di

una *longue durée*. Le "svolte storiche", nelle sue pagine o nelle sue parole, prendevano quasi tangibile consistenza; e poche righe gli bastavano a tratteggiare i colori di un'epoca. In una tradizione critica come quella del Novecento italiano, che nello storicismo ha il suo segno di continuità, è stupefacente che un freudiano autodidatta, più di ogni altro, abbia saputo mostrare intuizione profonda del divenire storico.

Non c'è dubbio: la ricchezza dell'opera di Orlando sfugge alle rigidità dell'esibita proposta teorica. Ritorno del represso, forse. Converrà allora – in buona logica freudiana – cercare, nella vita dello studioso più di ogni altro allergico al biografismo, qualche seme dei paradossi che l'imperativo razionale, nei suoi libri, fortunatamente non sempre dissimula. Come accade a ogni grande, accompagnava Orlando il suo mito: incredibilmente nutrito di aneddoti perfino rocamboleschi, in stridente dissonanza con una vita schiva. Una vita spesa per l'essenziale – dopo l'infanzia palermitana; la laurea in giurisprudenza, per tradizione familiare; e l'incontro, decisivo, con Giuseppe Tomasi: *Ricordo di Lampedusa*, edizione originale 1963, resta il più intenso dei suoi libri – in tre città (Pisa, Napoli, Venezia, di nuovo Pisa), e quasi interamente risolta nell'insegnamento universitario; mentre del mito era episodio fondatore quello dell'esplosivo trovato nell'armadio (nascosto da altri, giurava, e a sua insaputa), e della conseguente cacciata dalla Scuola Normale, dove era professore incaricato negli anni della contestazione. Del resto è quasi ossimoro la forza inerme di un uomo smarrito d'angoscia nei minimi impicci della vita quotidiana – dalla scoperta del furto perpetrato da un domestico, all'autentico lutto per il forzato trasloco dalla bella casa al primo piano di Lungarno Pacinotti 18 (volevo dedicargli una mia edizioncella del balzachiano *Curé de Tours*, che è la tragedia di uno sfratto: non l'ho fatto per timore di equivoci sul senso dell'accostamento; lo faccio ora, in memoria: con infinita *pietas* e affetto per don Birotteau, e per lui) – e poi capace di ottenere attenzione e buoni uffici, con straniante, ottocentesca prosopopea, dagli interlocutori più improbabili: un parcheggiatore balneare o un allibito venditore di dischi.

Questo era l'intera sua vita: un sistema ferreo architettato – si sarebbe detto – innanzitutto per essere felicemente trasgredito: riceveva telefonate solo a orari prestabiliti, non rinunciava per nessuna ragione al lavoro mattutino, al riposo pomeridiano, alla cena a orari

quasi nordici (per concomitanza con un notiziario radiofonico, unica sua finestra sulla cronaca), all'ascolto musicale della sera, sua più schietta passione. E poi si sbarazzava con quasi adolescenziale euforia dei benesseri dell'abitudine, per una gita al mare o per farsi capopopolo durante un'occupazione universitaria; per prolungare una discussione fra amici, o la lettura a alta voce di un testo (suo o di altri), fino a orari sfibranti anche per gli interlocutori più insonni.

Che di simili trasgressioni non sia stato capace nel lavoro teorico è limite che appare sempre più evidente nel corso degli anni Novanta: quando l'arroccamento sui meno difendibili fra i dogmi strutturalisti (*in primis*, quello della coerenza del testo, ipostatica garanzia di riuscita estetica; e quello della letterarietà, ostinatamente cercata in un misurabile tasso di figuralità) gli ha impedito di cogliere le oggettive consonanze fra il suo modello freudiano e certi sviluppi del *new historicism*, o perfino del post-strutturalismo meno oltranzista e capziosamente autoreferenziale. Poteva essere il suo momento, e non solo sulla scena italiana. La rigidità teorica e l'asperità stilistica che gli hanno impedito di coglierlo – lo si comprende meglio oggi, dopo aver letto l'unico suo romanzo – erano il retaggio di un trauma antico.

Che Francesco Orlando se ne sia andato pochi mesi dopo aver dato alle stampe *La doppia seduzione* – un libro scritto poco dopo i vent'anni, riscritto più volte nell'ultimo decennio di vita, pubblicato settantacinquenne – è verosimilmente un caso. Però il senile esordio narrativo, e insieme l'*outing* tardivo di una tormentata omosessualità, erano destinati – per irrituale contratto, con Einaudi – a apparire postumi: che nel ripensamento d'autore, nella decisione di pubblicare il libro in vita, si possa cogliere il segno di una letteraria predestinazione è sospetto che il mai rinnegato illuminismo di Orlando, più forte e radicato perfino dell'esibita fede freudiana, rigetterebbe con sdegno. (La sostituzione del «represso» al «rimosso» è del resto la chiave di volta, razionalista e storicista, di *Per una teoria freudiana della letteratura*). Sta di fatto che *La doppia seduzione* è il suo ultimo libro: di qui, dall'evocazione di un triste amore adolescenziale, di una *Bildung* provinciale e frustrata, quasi inevitabilmente dovrà prendere le mosse chi vorrà ricordare Orlando. Di un romanzo non privo di molteplici motivi d'interesse, sconcerta in primo luogo lo stile: presunto "magro" per autorevole cauzione del suo primo lettore, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, è in realtà (o forse s'è fatto negli anni, di riscrittura in riscrittura) denso ai limiti dell'opacità,

catafratto in una sintassi involuta, perfetto *analogon* di una violenta torsione psichica. La concentrata asperità concettuale dei saggi critici, soprattutto dei più recenti (uno stile che non concede aria al lettore, che quasi si vota a un'ascetica marginalità), non era perciò – o non era soltanto – imperativo di esattezza teorica, insofferenza per il compiacimento vacuo delle scritture *en artiste* (banalità più metafora, diceva lui): era forma di una tensione irrisolta, e figura di una sofferenza che la psicanalisi solo in parte aveva saputo lenire.

Di un duplice senso d'impaccio e d'inferiorità – sociale e sessuale: borghese alla corte del principe di Lampedusa, omosessuale in contesto solidamente *machista* – la vocazione intellettuale ambiva a essere risarcimento. Lo è stata solo in parte. Per restituirgli appieno il *temps perdu*, la letteratura avrebbe dovuto cambiare non solo la sua vita, ma anche il mondo; e dargli appartenenza, e magistero, anche politico. Singolarmente privo di ogni interesse per le arti visive, totalmente avulso dalla postmoderna cultura delle immagini e dei media, non poteva credere (anche se lo sapeva) che i sedicenti *maîtres à penser* sopravvivono, oggi, solo in veste di giullari televisivi. Nella sua rigidità schiva di viaggi, di mondanità accademiche, di strategie commerciali, Francesco Orlando era invece un maestro vero. Per questo è ancora aperta in me la ferita di quando – era il 1997, la nostra amicizia già da qualche tempo si era raffreddata – decretò senza appello: «Tu non sei un maestro» (non, incoraggiante, possibilista: «Non sei *ancora* un maestro»). Aveva letto la mia tesi di dottorato, le cui ambizioni di sprezzata affabulazione erano fatte (apposta?) per irritarlo. Aveva ragione, naturalmente. Ma non solo, voglio credere, per mia pretenziosa inadeguatezza: se lui per primo è stato vittima, solo in parte consapevole, di una trasformazione (epocale?) che riduce la letteratura a intrattenimento, e condanna la critica letteraria all'irrilevanza sociale.

II. Francesco Orlando scrittore (2010)

Francesco Orlando ha scritto *La doppia seduzione* «ventenne», ha lasciato il dattiloscritto «quarant'anni in un cassetto», poi «l'ha riscritto dai 65 ai 75 anni»: così il risvolto di copertina del libro. Credo che ogni discorso critico serio su questo sorprendente romanzo dovrà partire da tre indispensabili premesse, solo in apparenza contraddittorie. Primo: il posto che Francesco Orlando occupa nella cultura italiana degli ultimi quarant'anni – un posto di primissimo piano – gli è acquisito

dall'opera critica (e dalle sue filiazioni: in specie quelle indirette o eterodosse), non dal tardivo esordio narrativo. Secondo: il volumetto pubblicato per i tipi di Einaudi non è il romanzo di un professore universitario (tantomeno un romanzo accademico): solo un'analogia estrinseca lo apparenta a un filone che, accanto a un capolavoro (*Scuola di nudo* di Walter Siti), ha dato negli ultimi vent'anni (dopo la caduta del Muro di Berlino, guarda caso) troppi libri inutili. Terzo: *La doppia seduzione* è un racconto lungo (o romanzo breve) molto interessante.

Il ritardo semisecolare della pubblicazione sembra trasformare il libro «in un romanzo storico»: così, ancora, il risvolto. Niente di più falso. Numerosi indizi collocano la vicenda narrata in un preciso contesto storico: una città del meridione d'Italia fra la fine dei Quaranta e i primi anni Cinquanta. Ma l'annuncio della morte di Benedetto Croce (1952), qualche timida discussione pre-elettorale, o il personaggio di una scombinata duchessa con velleità intellettualoidi e comunisteggianti non bastano a stringere quel vincolo di reciproca dipendenza fra *fiction* e grande storia che è la cifra del genere. E non basta nemmeno la rappresentazione rapida ma acuta della «violenza simbolica» (diremmo oggi, con Bourdieu) dei rapporti sociali in una città decentrata e decaduta di medie dimensioni, nel secondo dopoguerra. Con sacrifici tutto sommato marginali, la storia di Ferdinando – ragazzo omosessuale condannato all'amore frustrato per coetanei (prevalentemente) eterosessuali, come Giuliano e soprattutto Mario; e infine destinato non senza ironia al più scontato dei suicidi – avrebbe potuto svolgersi anche altrove, anche in altro tempo. Soprattutto perché, con ogni evidenza, Orlando non vuole solo (non tanto) denunciare un'arretratezza culturale (da cui ancora, in Italia, non siamo del tutto usciti): quella che riversa onta e irrisione sull'attrazione fra persone dello stesso sesso. Vuole soprattutto inscenare il doppio vincolo tragico di un amore per definizione impossibile, che nel finale precipita inevitabilmente in una spirale sado-masochistica. E al tempo stesso mostrare come questa impossibilità possa andare soggetta a parziali, intermittenti sospensioni (e forse, in un futuro utopico, a definitiva cancellazione o sovversione): perché Ferdinando sa esercitare sugli amici eterosessuali un fascino ambivalente, che non scaturisce solo da evidente superiorità intellettuale. Anche in Mario, forse perfino nel solare e superficiale Giuliano (che all'explicit stupisce tutti per lo

«sbalordimento addolorato» con cui accoglie la notizia della morte del protagonista), agisce un'oscura inclinazione bisessuale: manifestazione di quell'omosessualità latente che è in ogni essere umano; retaggio di quella "perversione polimorfa" che muove le pulsioni di ogni bambino. Giusta la lezione di Freud, che agli occhi dell'autore è evidenza esistenziale, molti anni prima di tradursi in proposta di teoria freudiana della letteratura (è evidenza esistenziale, forse, addirittura prima di aver letto Freud).

Naturalmente, se è vero che Ferdinando è personaggio almeno in parte autobiografico – un'*autofiction*, direbbe il gergo di certa critica francese che Orlando non amava; un'autobiografia rifiutata, e un esorcismo terapeutico, si potrebbe precisare – *La doppia seduzione* può essere anche letto come l'illuminante preistoria di un'avventura intellettuale; ma questa lettura non esaurisce i motivi d'interesse del libro. Come sono puramente aneddotici, per quanto indubbiamente sinceri, l'interesse e l'apprezzamento di Tomasi di Lampedusa per lo scartafaccio: non solo perché *La doppia seduzione* non ha punti di tangenza con *Il Gattopardo* – semmai ha debiti evidenti con le lezioni private di Lampedusa, che rivelavano al giovanissimo Orlando i classici della letteratura francese; soprattutto, perché la distinzione fra scrittori "grassi" e "magri", cara a un Lampedusa che con qualche rammarico ascriveva il proprio capolavoro alla prima categoria e riconosceva nel libro di Orlando un esempio della seconda, rischia di essere fuorviante, perché lo stile della *Doppia seduzione* – su cui converrà tornare – guarda idealmente a un Seicento francese in cui la contrapposizione manualistica fra barocco e classico tollera frequenti contaminazioni.

Tema del romanzo è dunque l'ambivalenza dell'attrazione sessuale. Però, se mi è concesso il bisticcio, la verità dell'universale ambivalenza è narrativamente enunciata (quasi) senza ambivalenze. È raccontata con una sprezzatura tramata di simmetrie, ripetizioni, sdoppiamenti (il libro torna costantemente sugli stessi luoghi: la stanza di Ferdinando, l'appartamento della fidanzata di Mario, qualche strada, qualche paesaggio fuori porta); è suggerita a tratti con ironia (registro stilistico non assente; ma paratesto e interviste dell'autore indulgono troppo nel rivendicarlo, e l'insistenza è sospetta: in realtà c'è di norma nel libro, come in Ferdinando, «tutta la serietà di cui la sua interna esasperazione era capace»); è rappresentata con sapiente economia di analisi esplicite (il discorso del narratore, la cui onniscienza definirei

moderata, non scivola mai nello psicologismo; e la sobrietà lampeggiante di qualche raro aforisma *en moraliste* predilige il terreno della cultura, rifugge da quello dell'intimità – per esempio: «L'idea di modernità la si prende dove la si trova», magari in Victor Hugo negli anni Quaranta... del Novecento). Ma la verità dell'ambivalenza è sempre narrativamente enunciata, dicevo, con spietata e trasparente linearità (modello il teatro tragico classico, *in primis* ovviamente Racine: pochissimi, infatti, i personaggi). È vero, la voce narrante spesso tace i moventi, i desideri segreti di Ferdinando e Mario; o finge di non vederli, di non capirli; ma il lettore li intuisce immediatamente, senza provare la necessità di ricorrere alle sottigliezze di un'analisi freudiana. Un tentativo di applicare ai temi della sua opera creativa le categorie critiche elaborate da Orlando in veste di teorico della letteratura (formazione di compromesso, ritorno del represso, ritorno del superato) darebbe perciò risultati o scontati o nulli.

A voler limitare l'analisi ai temi del racconto, si dovrebbe inserire il libro in un filone ormai nutrito (anche in Italia) di letteratura omosessuale: dove occupa però una casella relativamente poco affollata (quella, s'è visto, dell'attrazione impossibile per un partner eterosessuale); e lo si dovrebbe studiare con gli strumenti offerti dai *queer studies*, registrandone l'intento implicitamente polemico contro ogni reificazione essenzialista del "terzo sesso": e se è vero che nelle pagine di Orlando, come nelle sue interviste relative al romanzo (soprattutto quella rilasciata a Emanuele Zinato, sul sito web di Einaudi: un testo fondamentale, anche quando se ne può dissentire), c'è una contenuta ma intensa passione civile, lo stesso autore sembra autorizzare o perfino sollecitare un approccio contenutistico. E magari si potrà anche osservare come lo scenario di reciproca, distruttiva destabilizzazione, che travolge Ferdinando e Mario, assomigli per certi versi a quello immaginato in contesto diversissimo da Nico Naldini per l'ultima notte di Pasolini: temi dunque in assoluto non nuovi, che tuttavia in Italia continuano a passare per lo più sotto silenzio.

E invece c'è dell'altro, nel romanzo di Orlando: per ironia della sorte, a farne l'originalità è quello stile che non piacque ai primi lettori illustri (Lampedusa, Bassani); e che l'autore ha rielaborato (ci dice) in profondità. O più precisamente: la lingua del racconto. Una lingua assolutamente artificiale, astratta. Inesistente cinquant'anni fa e a maggior ragione oggi (e infatti, con giusta intuizione, Orlando evita quasi sempre i dialoghi: che infrangerebbero ogni *effet de réel*). Una

lingua tutta intrisa di letteratura, ma inedita nella tradizione letteraria italiana (inedita nell'impasto lessicale e soprattutto nella sintassi, intendo: il che non esclude che se ne possano riconoscere ingredienti noti, e di svariata provenienza – magari anche dal lessico ermetico o perfino dannunziano: tipo «squarci di annuvolata infanzia»). Una lingua di traduzione, si direbbe. Ma non asettica, non "di plastica". Una lingua mentale ricostruita sui classici del romanzo psicologico francese (Constant, Stendhal) e poi rifusa in uno stampo come ammaccato – quasi flaubertiano *chaudron fêlé*: dove la limpida asciuttezza dei modelli si fa tensione e torsione (sintattica e psichica). È anche di Orlando – romanziere e critico: qui le distanze si accorciano – quella «piega non affettata ma complicatissima» di «ogni periodo», anche del più breve e a prima vista trasparente, che il narratore sottolinea nei discorsi di Ferdinando: con *mise en abyme* non isolata (c'è un plateale richiamo, all'*explicit*, alla *Carmen* di Bizet; e a *Senso* di Boito e Visconti; e, prima, anche un travisamento di *Don Giovanni*: «invecchiato vergine», e «roso dai rimpianti per non avere concluso niente di concreto in tutta la sua vita»), nel romanzo di uno studioso che della metaletteratura ha fatto un suo costante bersaglio polemico (forse, questo sì, è un ritorno del represso: formale). È questa lingua alta e scossa, "grande stile" ma lontano da ogni oratoria, e piegato alle esigenze di una narrazione rapida, che sa dare dignità letteraria (e credibilità tragica) a una «squallida storia» (così Lampedusa, in una lettera privata all'autore), di cui né i risvolti scabrosi, né la curiosità biografica saprebbero redimere l'esile banalità.

Ma Orlando non ha solo inventato (in che tempi? con quali ripensamenti?) una lingua capace di fissare sulla pagina, e sublimare, un trauma antico e mai rimarginato; di riconciliare per via di stile un adolescente impacciato e un grande studioso di letteratura francese, e di Freud. Ha anche cercato fin dagli anni Cinquanta – contro le opposte ipoteche dannunziane e crociane, al tempo assai ingombranti – di acclimatare di qua dalle Alpi la tradizione del *roman psychologique* (lo so: sul romanzo psicologico in Italia sono stati scritti perfino libri, come su tutto; ma resta genere minore, anzi minimo: con l'inclassificabile eccezione di Svevo). *La doppia seduzione* non appartiene né al tempo della prima stesura (anni Cinquanta), né a quello della pubblicazione (2010): il che non implica spiccio riconoscimento del valore (presunto) universale, atemporale dell'opera letteraria – che sarebbe entimema triviale, oltre che per

definizione falso. Implica un merito più concreto: appunto quello di aver dotato la letteratura italiana, ormai quasi fuori tempo massimo, di una possibilità narrativa inesplorata (e verosimilmente irripetibile). Nello stile e nella lingua ancor più che nei contenuti.

Di là dai modelli espliciti che paratesto e testo esibiscono (già ricordati: Constant, Stendhal, la tradizione del dramma musicale e in specie la *Carmen* di Bizet), l'ispirazione del romanzo di Orlando attinge al Seicento francese del teatro classico, dei *moralistes*, dei primi romanzi brevi. E soprattutto a Madame de Lafayette (è significativo, in buona logica freudiana, che nelle sue interviste l'autore ne minimizzi l'influsso): al punto che si potrebbe vedere nella *Doppia seduzione* una riscrittura borghese e omosessuale della *Princesse de Clèves*, del suo dilemma crudele, del suo *double bind* tragico – dove ogni decisione è errore e condanna. Una riscrittura di necessità squallida: ma dallo spazio asfittico dei triti fatti di un triste amore adolescenziale, arriva oggi fino a noi, «distorto e fatto labile» (direbbe Montale), un cupo barbaglio del *Grand Siècle*.

III. Dieci anni senza Francesco Orlando (2020)

Nei dieci anni che ci separano dalla morte di Francesco Orlando (22 giugno 2010), il lavoro appassionato degli allievi ci ha regalato un inedito, costruito a mosaico con saggi pubblicati in vita e registrazioni dei corsi universitari (*Il soprannaturale letterario*, Einaudi 2017), e più di recente ha tentato un ipotetico sviluppo degli abbozzi suggestivi di una teoria dei temi letterari (Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, Quodlibet 2020); almeno due libri importanti hanno riconosciuto all'autore di *Per una teoria freudiana della letteratura* lo statuto che merita, quello di un classico della critica: la monografia di Valentino Baldi (*Il sole e la morte*, Quodlibet, 2015) e le *Sei lezioni per Francesco Orlando* (Pacini, 2014). L'hanno detto in molti, e conviene ripeterlo: a chi è approdato all'università quando ormai era conclamata la cosiddetta "crisi della critica", Orlando ha insegnato che fra il grigiore della filologia neo-positivsta e le approssimazioni disoneste della scrittura saggistica *en artiste*, o della più fantasiosa *theory* postmoderna, *tertium datur*; e che lo studio delle letterature nazionali è un provinciale anacronismo, perché i classici scritti nelle diverse lingue occidentali devono dialogare sulla pagina di ogni critico serio, come sugli scaffali della sua leggendaria biblioteca. È un debito

collettivo: come ha scritto Guido Mazzoni nelle *Sei lezioni*, non gliene saremo mai abbastanza grati.

Tutti gli studenti che hanno avuto il privilegio di seguirli, ricordano con emozione i suoi corsi universitari. Se mi capita di ripeterne intere frasi, vertiginosamente perfette nella loro stupefacente ipotassi orale, sento Francesco allontanarsi verso il secolo cui interamente appartiene: il Novecento. La sua proposta teorica, oggi, può tornarci utile solo per frammenti: e lui non ammetteva adesioni parziali o eclettiche, né deroghe ai suoi postulati più radicali, come quelli che identificano valore estetico e coerenza del testo, o letterarietà e tasso di figuralità. I pochi che non irridono, derubricandole a cattiva filosofia, le domande cui non sappiamo rispondere (perché un testo è bello? che cos'è la letteratura?) sono oggi inclini a ritenere la complessità dei capolavori più spesso centrifuga e contraddittoria che coerente; e il criterio della densità figurale, anche se opportunamente riformulato, negli appunti studiati da Sturli, come scarto rispetto a un'«alternativa virtualmente percepita», sempre meno sembra in grado di circoscrivere storicamente lo spazio della comunicazione letteraria. Soprattutto, appare inattuale in Orlando un *habitus* mentale, mutuato dalla tradizione idealista (e forse anche da Marx), prima che dalla linguistica strutturale e da Lévi-Strauss: ogni suo ragionamento, ogni suo libro, si costruisce per antitesi binarie – la formazione di compromesso essendone le sintesi adialettica. Due e solo due sono sempre le istanze che si fronteggiano nella psicomachia che il testo letterario, ai suoi occhi, inscena.

Paradossalmente, proprio *Illuminismo e retorica freudiana*, il libro che propone nel 1982 (e poi, con l'aggiunta del *barocco* nel titolo, nel 1997) un modello complesso di frazione simbolica a tre livelli, in cui repressione e represso possono scambiarsi le parti, mostrando come la formazione di compromesso possa essere una manifestazione semiotica in grado di dar voce simultanea a più di due istanze inconciliabili, segna anche la promozione a modello teorico di Ignacio Matte Blanco, che progressivamente sostituisce non solo Lacan, ma anche lo stesso Freud. Anziché aprire la teoria orlandiana – non sarebbe stato impossibile, tutt'altro – al dialogo con gli esiti migliori della coeva riflessione post-strutturalista, *Illuminismo* l'ha così ingabbiata nell'opposizione fra logica simmetrica e asimmetrica; anziché accogliere una formazione di compromesso polifonica, fra tre

o più elementi in tensione, l'ha ricondotta al canto rigidamente amebeo della bi-logica.

Non stupisce perciò che Orlando, sempre più spesso negli ultimi anni di vita, abbia eletto Bachtin a bersaglio polemico prediletto. Né che i suoi saggi più belli e convincenti abbiano illuminato testi nati in epoche di conflitto poetico e di transizione storica: il *grand siècle* francese, fra barocco, classicismo e avvisaglie illuministiche (*Fedra* e *Il misantropo*); l'Ottocento romantico e simbolista: gli splendidi articoli su Baudelaire e Mallarmé confluiti nel 1983 ne *Le costanti e le varianti*, il libro su *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*.

Un grandissimo critico, dunque. E un teorico inattuale (ma non meno grande). Insistere su questo dualismo – in larga misura innegabile – non sarebbe però soltanto ingeneroso. Sarebbe sbagliato. Perché l'antitesi, al solito, polarizza la complessità del reale. Perché fra ermeneutica e teoria si stabilisce, fin dagli anni Sessanta, un circolo virtuoso: la teoria freudiana risponde agli interrogativi suscitati dall'analisi dei testi. Soprattutto, perché non c'è critica degna di questo nome che possa fare a meno di quella domanda teorica elementare e decisiva che risuona, implicita o esplicita, in ogni pagina di Orlando: in che rapporto, il testo letterario, con il mondo – con la storia collettiva e con la psiche umana? Nel fioco dibattito odierno, non è in gioco la prevalenza di questa o quella idea della letteratura, ma la legittimità stessa della teoria letteraria. Per questo l'eredità di Orlando è più che mai preziosa. Per questo i critici migliori, anche se non hanno mai seguito le sue lezioni, non possono non dirsi suoi allievi: e difenderlo sempre e comunque dalla *cuistrerie*, dal feroce buon senso del comune avversario.

Nel suo ultimo libro, dedicato alla figura dello straccivendolo, fra micro-storia e immaginario (*Les Chiffonniers de Paris*, Gallimard 2017), Antoine Compagnon dedica alcune pagine velenose a *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, il capolavoro di Orlando uscito nel 1993 e riportato in libreria da Einaudi nel 2015, per le cure di Luciano Pellegrini, dopo essere stato tradotto in inglese e francese (Yale UP, 2006; Classiques Garnier, 2010). Organizzando in dodici categorie un *corpus* enciclopedico di brani letterari che rappresentano *Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (così il sottotitolo), Orlando mostra come il fascino esercitato sulla letteratura occidentale dalle immagini di oggetti non funzionali s'intensifichi in misura esponenziale dopo la svolta storica di inizio

Ottocento, in coincidenza con la rivoluzione industriale. Se la ricchezza delle società in cui domina il modo di produzione capitalistico si presenta, con le parole di Marx, come una «immane raccolta di merci», la letteratura di quelle stesse società assomiglia, in uno specchio rovesciato e deformante, a una «immane raccolta di *antimerci*». Se l'arte non è rispecchiamento diretto di una struttura economica (come voleva Lukács), è pur sempre legata alla storia da un rapporto indiretto, secondo una logica del rovesciamento che dà voce a un ritorno del represso. Gli oggetti desueti, sublimati in letteratura, contestano l'imperativo funzionale, l'efficienza razionale e produttiva che domina le società moderne.

Ora, l'obiezione di Compagnon, storicamente esatta e teoricamente pretestuosa, è questa: negli anni in cui i vari Balzac e Dickens (e Baudelaire) offrivano per la prima volta cittadinanza letteraria, in descrizioni sottratte all'ipoteca del comico, al *bric à brac confus* della metropoli moderna, nella realtà l'oggetto desueto non esisteva. Tutto, o quasi, si riciclava: il lavoro degli *chiffonniers* restituiva agli scarti una seconda vita non meno funzionale della prima. Il tramonto di quest'economia circolare arcaica, cui oggi guardano con nostalgia i profeti di una rivoluzione ecologica, ha una data precisa: 1884. In quell'anno, il prefetto Eugène Poubelle organizza a Parigi una (quasi) moderna raccolta dei rifiuti, guadagnandosi una poco lusinghiera immortalità: *poubelle* è "pattumiera". Né il mito letterario dello straccivendolo né le anti-merci di Orlando si presterebbero perciò a un'ermeneutica freudiana.

Compagnon legge *Gli oggetti desueti* con gli strumenti messi a punto in quella brillante *reductio ad absurdum* della stagione (post-) strutturalista che è *Il demone della teoria* (1998), dove portando alle estreme conseguenze le tesi del suo maestro, Roland Barthes, ha gioco facile nel mostrarne l'aberrante stravaganza agli occhi del «senso comune». Di questo parricidio perfetto, per ironia della sorte, Orlando coglieva l'aspetto liberatorio, capace di dissolvere (credeva) i fumi autoreferenziali della decostruzione; trent'anni prima, del resto, non aveva esitato a schierarsi con Raymond Picard, contro Barthes, nella celebre *querelle* su Racine e la *nouvelle critique*. Dimenticando che la reazione degli eruditi sorbonardi, all'antica o *à la page*, come quella dei filologi pisani che gli hanno attossicato la vita accademica, non ha mai per bersaglio l'inesattezza del dato storico, o l'errore logico e gli estremismi capziosi dell'elaborazione concettuale, ma la

legittimità stessa della teoria, di ogni tentativo di astrarre un significato non tautologico dalla lettura dei testi.

Nel caso specifico, la tesi di fondo degli *Oggetti desueti* regge, eccome. Gli imperativi funzionali della razionalità borghese non hanno aspettato gli editti di Poubelle per screditare con disprezzo, e *perciò* votare a una redenzione artistica, tutte le cose che non risultano immediatamente utili; e davvero la grande letteratura riscatta spesso (non sempre) ciò che l'ideologia dominante inibisce, o respinge ai margini del lecito, del dicibile, del presentabile: la poesia degli odori, per fare un solo esempio, nasce con Baudelaire e Zola precisamente quando l'igienismo positivista induce un altro prefetto, Haussmann, a bandire i miasmi proletari da Parigi. La letteratura è conoscenza mediata: del mondo, della storia, della psiche degli uomini. Nella cultura italiana del secondo Novecento, nessuno meglio di Francesco Orlando lo ha saputo mostrare.

«Discorso indiretto libero» e «soggettiva libera indiretta»

Leggere Elena Ferrante attraverso Pier Paolo Pasolini. Prime note sulla «narratrice traduttrice»

Isabella Pinto

In un'intervista scritta di Goffredo Fofi a Elena Ferrante, risalente al 1995 ma apparsa solo nella prima edizione di *La frantumaglia* nel 2003, l'autrice sostiene di aver avuto un'intuizione durante la lettura di *L'isola di Arturo* di Elsa Morante:

> mentre leggevo, lungo tutto l'arco del racconto pensai che il vero sesso di Arturo fosse quello femminile. Arturo era una ragazzina, non poteva essere che così. E per quanto la Morante scrivesse di un io maschile, non potevo fare a meno di immaginarmi lei, un mascheramento di sé, dei suoi sentimenti, delle sue emozioni.[1]

Se compariamo questo passaggio con quanto sostenuto da Pier Paolo Pasolini in *Intervento sul discorso libero indiretto*,[2] emerge una curiosa somiglianza:

---

[1] E. Ferrante, *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 58. D'ora in poi *Frant*.

[2] P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso indiretto libero* [1965], in Id. *Empirismo eretico* [1972], Milano, Garzanti, 2000, pp. 81-103. D'ora in poi *Int*.

> oratio obliqua è allora anche «L'isola di Arturo» della Morante, dove l'*egli* non è che un *io*, che diventa un egli per rivivere oggettivamente i suoi pensieri, perché meglio, nell'aspirazione oggettivamente realizzata a essere ragazzo, la Morante si esprime chiamando *egli* se stessa. (*Int*, p. 93)[3]

Un'altra affermazione della nostra autrice che potrebbe alludere direttamente a Pasolini (figura che per altro compare fugacemente all'interno della tetralogia),[4] è quella in cui quest'ultimo paragona l'indiretto libero a una «pesca nel profondo e nel basso» (*Int*, p. 88), che in Ferrante ritorna come: «ci sono [...] certi fondali bassi del raccontare che mi attraggono» (*Frant*, p. 59), riferendosi non tanto a quel «pozzo delle donne» di cui hanno parlato Natalia Ginzburg[5] e Alba de Cespedes,[6] quanto all'attrazione verso forme di scrittura commerciali come i fotoromanzi (*Frant*, p. 217). Per altri versi, già Roberta Colonna Dahlman ha analizzato *I giorni dell'abbandono*[7] facendo luce sul procedimento stilistico del discorso indiretto libero,[8] mentre Tiziana de Rogatis ne ha rilevato l'uso all'interno della tetralogia a proposito del particolare impiego del dialetto, definibile come «una traduzione all'impronta dal napoletano, quasi dalla sua stessa intonazione vocale, talvolta con un incrocio molto interessante tra indiretto libero e discorso diretto»,[9] ad esempio nella descrizione degli «scoppi di rabbia»[10] dei

---

[3] Sul legame tra Pasolini e Morante si veda anche C. D'Angeli, *Una tormentata palinodia: Pasolini in «Aracoeli» di Elsa Morante*, in S. Chemotti, D. Susanetti (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 337-347; D. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

[4] E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012, pp. 357-358.

[5] N. Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», marzo-giugno, 36-39, 1948 pp. 105-110.

[6] A. de Cespedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in «Mercurio», marzo-giugno, 36-39, 1948, pp. 110-112.

[7] E. Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, Roma, Edizioni e/o, 2002.

[8] R.C. Dahlman, *Strategie di narrazione retrospettiva nel romanzo. «I giorni dell'abbandono» di Elena Ferrante*, in V. Nigrisoli Wärnhjelm, A. Aresti, G. Colella e M. Gargiulo (a cura di), *Edito, inedito, riedito*. Saggi dall'XI Congresso degli italianisti scandinavi, Università del Dalarna, Falun, 9-11 giugno 2016, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 199-212.

[9] T. de Rogatis, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale,* in «Allegoria», 73, 2016, pp. 123-137: p. 133.

[10] T. de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 188.

personaggi.[11] A queste tracce accostiamo di seguito una breve ricostruzione delle considerazioni di Pasolini, con l'obiettivo di dotarci degli strumenti adatti per analizzare l'uso del discorso indiretto libero in quelle porzioni di testo in cui Ferrante racconta alcuni processi di «smarginatura» delle due protagoniste, Elena e Lila. Ciò ci permetterà di mostrare come l'autrice usi la soggettiva libera indiretta di pasoliniana memoria, e al contempo crei un'istanza narrativa alternativa al «narratore carnefice» e al «narratore testimone», rispettivamente riconducibili a Walter Siti e a Roberto Saviano, dando vita alla «narratrice traduttrice», e inserendosi così sperimentalmente nel panorama del *Global Novel*.[12]

I. Il «discorso indiretto libero» secondo Pier Paolo Pasolini

Nel 1965 Pasolini analizzava il discorso indiretto libero con l'intento di far luce su alcuni aspetti sociologici costitutivi di tale procedimento e contemporaneamente su alcuni aspetti ideologici presenti nei discorsi critici ad esso connessi. Secondo Pasolini:

> Ogni volta che si ha il Libero Indiretto, questo implica una *coscienza sociologica*, chiara o no, nell'autore. Che mi sembra, del Libero Indiretto, la caratteristica fondamentale e costante. [...] La scelta linguistica è il primo sintomo di una coscienza sociale. (*Int*, pp. 84 e 86)

Tuttavia, ciò che muta rispetto alla commistione di alto e basso nel discorso libero indiretto (espresso dalla dialettica tra Dante-autore e Dante-personaggio),[13] è che negli anni Sessanta:

> Non c'è sincronia tra la «lingua italiana» e la «lingua letteraria italiana» dopo l'unità; solo dopo la Resistenza si assiste a un tentativo imponente di riunificazione delle due lingue. [...] *La contaminazione non avveniva tra lingua bassa e lingua media, ma tra lingua bassa e lingua alta*. [...] C'è insomma un tipo di discorso libero indiretto particolare degli ultimi decenni della letteratura italiana: in cui la condizione stilistica non è creata

[11] T. de Rogatis, *Metamorfosi del tempo*, cit., p. 133.

[12] A. Kirsch, *The Global Novel: Writing the World in the 21st Century*, New York, Columbia Global Reports, 2016.

[13] P.P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta* [1965], in Id. *Empirismo eretico*, cit., pp. 104-114.

> attraverso pretesti funzionali (partecipazione psicologica o sociologica al mondo interiore del personaggio), ma dal gusto dello stile. È tale primato dello stile, che, rivivendo il passato altrui, fa si che il materiale in tal modo recuperato, assuma una funzione espressiva. E serva a far esplodere con maggiore violenza la lingua media verso l'alto. (*Int*, pp. 87-88)

La stilistica del discorso indiretto libero non opera solo per immergersi in una realtà lontana dal punto di vista dell'autore, ma possiede anche una funzione ironica:

> Ironia in senso specifico, corrente: ossia la «mimesis caricaturale» che consiste nel «rifare il verso» al parlante. [...] Bisogna insomma includere nei sentimenti che creano le condizioni stilistiche dell'oratio obliqua, anche un sentimento di antipatia. (*Int*, pp. 88-89)

A Pasolini premeva criticare il punto di vista di Giulio Herczeg,[14] il quale considerava il discorso indiretto libero in modo troppo lineare per l'autore, ovvero come una tecnica di riproduzione dei pensieri dei personaggi:

> A questo punto della lettura del libro dello Herczeg, cioè alla definizione, a proposito del Manzoni, che il Libero Indiretto può semplicemente riprodurre i pensieri del personaggio, e non le sue parole, ossia le parole con cui esprime i suoi pensieri – devo polemicamente osservare che lo Herczeg e gli studiosi di stilistica che egli cita, fatta in parte eccezione per lo Spitzer, accettano implicitamente per il Libero Indiretto una fenomenologia ontologica, cioè l'immedesimazione o osmosi o comunque rapporto di simpatia tra l'autore e il personaggio, come se le loro esperienze vitali fossero le stesse. (*Int*, p. 89)

Alternativamente, anche sulla scorta delle considerazioni di Leo Spitzer, secondo cui il discorso indiretto libero proviene da un parlato a cui concorre necessariamente un coro di personaggi (e che l'autore tenta sì di penetrare, ma senza riuscire a sovrapporsi totalmente),[15]

---

[14] G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963.

[15] L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, in «Belfagor», 11, 1, 1956, pp. 37-53, ora in «Studi Italiani, Vita e Pensiero», Milano, 1976, pp. 293-316;

Pasolini mostra il carattere finzionale e ideologico operato attraverso la mimesi del discorso indiretto libero, che vorrebbe far coincidere autore e personaggio:

> Ma a me sembra impossibile affermare che «rivivere» i pensieri o «rivivere il particolare discorso che esprime quei pensieri» sia lo stesso fenomeno. Un autore può rivivere i pensieri e non le parole che li esprimono, solo in un personaggio che abbia almeno la sua educazione, la sua età, la sua esperienza storica e culturale: in altre parole, che appartenga al suo mondo. (*Int*, p. 89)

Pasolini smaschera così il carattere unificante sotteso a un uso mistificante del discorso libero indiretto, sorretto da un'ideologia che ritiene vero e possibile solo il proprio punto di vista e dunque il proprio modo di unificare la realtà attraverso il racconto:

> Allora accade un fatto terribile: che quel personaggio è unito all'autore dal fatto sostanziale di appartenere alla sua ideologia. La cosa più odiosa e intollerabile, anche nel più innocente dei borghesi, è quella di non saper riconoscere altre esperienze vitali che la propria: e di ricondurre tutte le altre esperienze vitali a una sostanziale analogia con la propria. (*Int*, pp. 89-90)

Un'analisi confermata dall'uso che, di questa pratica linguistica, ne hanno fatto autori quali, tra gli altri, Alberto Moravia (*Int*, pp. 92-93).

Diversamente, quando un autore ha l'obiettivo di rivivere i pensieri di un personaggio ponendosi il problema di quale sia la lingua usata da quel personaggio, diviene esplicita la costituzione molteplice della realtà, espressa necessariamente anche dalla molteplicità della lingua:

> *Nel caso che un autore sia costretto, per rivivere i pensieri del suo personaggio, a rivivere le sue parole, vuol dire che le parole dell'autore e quelle del personaggio non sono le stesse: il personaggio vive dunque in un altro mondo linguistico, ossia psicologico, ossia culturale, ossia storico. Egli appartiene a un'altra classe sociale. E l'autore dunque conosce il mondo di quella classe sociale solo attraverso il personaggio e la sua lingua*. (*Int*, pp. 92-93)

Id., *Linguistica e storia letteraria*, in *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1966, pp. 73-105.

Secondo Pasolini si danno dunque tre possibilità per rendere il discorso di un personaggio. La prima è il monologo interiore, ravvisabile nel caso in cui l'autore intenda rivivere per iscritto i pensieri puri e semplici del suo protagonista. Se invece l'autore mette sulla pagina i pensieri e le parole del proprio personaggio, i casi sono due: o usa il discorso libero indiretto «classico» e mistificante (proprio dell'autore borghese, che usa tale tecnica per ridurre la molteplicità del reale alla propria, superiore, idea unificante di realtà),[16] oppure la «soggettiva» del Libero Indiretto,[17] che in qualche modo distanzia il punto di vista dell'autore da quello del personaggio.

II. Raccontare la «smarginatura» attraverso la «soggettiva libera indiretta»

La qualità distanziante della «soggettiva libera indiretta» è ciò che ritroviamo anche nella scrittura di Elena Ferrante. Per esempio, il racconto della «smarginatura» di Lila è il racconto di un'esperienza che, seppur menzionata fin dal primo volume di *L'amica geniale*, avviene dal di dentro del vissuto del personaggio solo nel quarto volume *Storia della bambina perduta*, ovvero nel momento in cui la narratrice, tramite il discorso indiretto libero, si insinua nel suo punto di vista:

> *Parlò* a lungo. È stata la prima e ultima volta in cui ha cercato di chiarirmi il sentimento del mondo dentro cui si muoveva. Finora, *disse* – e qui riassumo a parole mie di adesso –, ho creduto che si trattasse di momenti brutti che venivano e passavano come una malattia di crescenza. Ti ricordi quando ti ho raccontato che s'era spaccata la pentola di rame? E del capodanno del 1958, quando i Solara ci spararono addosso, ti ricordi? Gli spari *furono* la cosa che mi *fece* meno paura. Mi *spaventò* invece che i colori

[16] «L'autore compie un'orrenda mistificazione, attribuendo a personaggi diversi da lui, il suo stesso livello sociale, oppure addirittura a personaggi appartenenti a un'altra classe sociale, la sua stessa lingua e la sua stessa morale. E poiché tale autore è naturalmente borghese, egli, così, compie un'incosciente e faziosa identificazione di tutto il mondo con il mondo borghese; e il suo personaggio non è che la concrezione del proprio stato ideologico che ne rende impensabile ogni altro (nella naturale presunzione della propria superiorità)»; *Int*, p. 90.

[17] «L'autore adopera il personaggio come un pretesto meccanico, facendone un sé stesso oggettivo, e quindi il monologo interiore così organizzato è una dichiarata e sincera "soggettiva"»; *ibidem*.

> dei fuochi d'artificio fossero taglienti – il verde e il viola soprattutto erano affilati –, che ci *potessero* squartare, che le scie dei razzi suscitassero su mio fratello Rino come lime, come raspe, e gli spaccassero la carne, che facessero sgocciolare fuori da lui un altro mio fratello disgustoso.[18]

Come sostiene Pasolini vediamo qui all'opera un libero indiretto caratterizzato dalla presenza dei verbi al passato remoto, tecnica che segnala la rinuncia da parte di Elena Greco a gestire la narrazione, per immergersi nel personaggio «narrando *tutto* attraverso lui» (*Int*, p. 83). Lo spostamento del punto di vista prosegue fino alla conclusione del blocco narrativo,[19] a significare che la «smarginatura» di Lila è talmente potente da essere capace di appropriarsi della voce narrante. D'altro canto, tale abdicazione della voce narrante di Elena Greco in favore di Lila segnala non il tentativo di «rendere realisticamente oggettiva la narrazione di un mondo oggettivante (leggi: classisticamente) diverso da quello dell'autore» (*Int*, p. 83), bensì la scelta di «rendere fittiziamente oggettivo – assumendo a narrante un personaggio che non è l'autore stesso – ciò che egli vuol dire» (*ibidem*). Infatti, la narratrice Elena Greco ha avuto più volte modo, precedentemente, di raccontare il momento della «smarginatura» di Lila,[20] ma senza mai ricorrere al discorso indiretto libero.

Un'ulteriore conferma di questo procedimento straniante è rintracciabile nel racconto della «smarginatura» vissuta dal personaggio di Elena, che diversamente da Lila si configura come momento di creatività condivisa, laddove la voce di Lila è resa dall'uso dell'indiretto libero classico:

> Era stizzosa [...] eppure, contraddittoriamente, da tempo non la sentivo così fiera di me e della nostra amicizia. *Li dobbiamo distruggere Lenù, se questo non basta li ammazzo*. Le nostre teste urtarono – a pensarci, per l'ultima volta – l'una contro l'altra, a lungo, e si fusero fino a diventare una sola.[21]

[18] E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014, p. 162, corsivo mio.
[19] *Ivi*, pp. 162-164.
[20] E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011, pp. 86 e 172.
[21] E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 294.

Nei testi di autocommento Ferrante altresì sostiene: «Amalia, sì, a pensarci, ha molti tratti di Lila, anche la sua smarginatura» (*Frant*, p. 266), dove ciò che definisce questi personaggi è l'essere filtrati dal racconto della narratrice,[22] testimoniando come tale tecnica fosse perseguita dalla nostra autrice fin dal suo primo romanzo, *L'amore molesto*,[23] edito nel 1992. Il racconto del pensiero vissuto di Lila può avvenire solo a patto di creare un racconto corale,[24] unico capace di abbozzare una realtà «pseudo-obbiettiva».[25] In questo modo Ferrante rende conto narrativamente del mondo linguistico in cui è collocato il personaggio, mirando non tanto a restituire il pensiero rivissuto di quel personaggio, quanto piuttosto il *racconto* di quel pensiero rivissuto. Esso è caratterizzato da un lato dalla coralità:

> Nello sforzo di raccontare Lila, la sua amica si vede costretta a raccontare tutti gli altri e se stessa tra loro, incontri e scontri che lasciano le tracce più diverse. Gli altri nell'accezione più ampia, come dicevo, ci urtano di continuo e noi facciamo lo stesso con loro. La nostra singolarità, la nostra unicità, la nostra identità si crepano senza sosta. Quando alla fine di una giornata esclamiamo: mi sento a pezzi, non c'è niente di più letteralmente vero. A guardar bene, siamo le spinte destabilizzanti che subiamo o che diamo, e la storia di quelle spinte è la nostra vera storia. (*Frant*, p. 358)

E dall'altro, dal punto di vista di un'autrice/narratrice impegnata in uno sforzo traduttivo che si articola nella collazione di frammenti linguistici, e capace di far tesoro anche degli stereotipi, ovvero degli ordini narrativi che maggiormente si avvicinano al senso comune:

> Raccontarla significa raccontare compenetrazioni, un subbuglio, anche tecnicamente, una commistione incongrua di registri espressivi, di codici e di generi. Siamo frammenti eterogenei che, grazie a effetti di compattezza – le figure eleganti, la bella forma

[22] «Amalia, per esempio, è filtrata dalla scrittura di Delia, e il lettore deve sbrogliare la matassa della figlia, se vuole provare a sbrogliare la matassa della madre. Ancor più complicato è l'incastonarsi di Lila dentro il racconto di Lenù: la trama, il tessuto narrativo della loro amicizia è molto elaborato»; *Frant*, p. 268.

[23] E. Ferrante, *L'amore molesto*, Edizioni e/o, Roma 1992.

[24] L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia»*, cit., pp. 43-46.

[25] *Ivi*, p. 48.

> – stanno insieme malgrado la loro casualità e contraddittorietà. La colla più a buon mercato è lo stereotipo. Gli stereotipi ci acquietano. Ma il problema è, come dice Lila, che anche solo per pochi secondi si smarginano sospingendoci nel panico. Nell'*Amica geniale*, almeno nelle intenzioni, c'è un dosaggio meticoloso tra stereotipia e smarginatura. (*Frant*, p. 358)

Questo movimento tra «frantumaglia» trans-corporea[26] e «smarginatura» narrativa avviene tramite l'uso della «soggettiva libera indiretta», elemento che diventa ancor più interessante nel momento in cui vediamo sorgere un inedito rapporto tra autrice (Elena Ferrante), narratrice (Elena Greco) e personaggio (Raffaella Cerullo), dando luogo ad un nuovo patto narrativo, la «fantasia di *autofiction*».[27] Infatti, il discorso indiretto libero proposto da Ferrante, con questa sua allusiva oscillazione tra napoletano e italiano, tra scrittura ordinatamente lineare e «scrittura di esperienza»,[28] esplicita la consapevolezza di non trovarsi, come autrice, collocata al posto di Lila, o di Enzo, o di tutti quei personaggi che fanno parte del sottoproletariato napoletano, poiché:

> il «discorso libero indiretto» non può che essere scritto in una lingua sostanzialmente diversa da quella dello scrittore; non prescindendo da un certo naturalismo, o almeno da una certa conoscenza scientifica dell'altra lingua; [...] nasce dalla contaminazione, nell'urto tra due anime, talvolta profondamente diverse. (*Int*, pp. 91-92)

---

[26] S. Alaimo, *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2010.

[27] Radicalizzando la «fantasia di *memoir*» di Tiziana de Rogatis, con «fantasia di *autofiction*» intendo il patto narrativo desunto dall'incrocio dei testi di autocommento e dei romanzi della nostra autrice. In particolar modo nella tetralogia Elena Ferrante si sovrappone a Elena Greco, di conseguenza prendendo lo sguardo del lettore in una ragnatela di coincidenze tra il narratore, l'autore e il personaggio in cui si smargina ogni confine. Questo sostanzia il lavoro attorno alla creazione di una nuova istanza narrativa, e l'autonomia dell'opera letteraria (oggetto fisico dotato di un'*agency*, ovvero una propria capacità di agire). Per approfondire cfr. I. Pinto, *«Storia della bambina perduta» di Elena Ferrante: il desiderio di narrare oltre la dicotomia autore/lettore*, in G. Traina, M. Panetta (a cura di), *Nuove ricerche su Elena Ferrante*, Roma, Diacritica edizioni, 2019 (pdf), pp. 123-154.

[28] L. Melandri, *Alfabeto d'origine. Memoria del corpo e scrittura di esperienza*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 117-151.

Piuttosto il punto di vista di Ferrante è schiacciato su quello della narratrice Elena Greco, unico personaggio che si addestra alla forma di vita borghese, e di conseguenza alle sue tecniche linguistiche e narrative. Inoltre bisogna segnalare che nel passaggio sopra menzionato vi è un particolare impiego del verbo «urtare» da parte di Pasolini che ritroviamo in Ferrante per significare i momenti in cui le figure di Elena e di Lila si compenetrano vicendevolmente senza divenire la stessa persona,[29] piuttosto sottolineando la distanza tra Elena Greco (in quanto esplicito riflesso dell'autrice Ferrante) e il personaggio di Lila.[30]

D'altronde Ferrante sembra seguire la lezione di Pasolini anche quando quest'ultimo, fedele al suo stile provocatorio, mostra come gli intellettuali delle avanguardie degli anni Sessanta fossero destinati a produrre un'arte conservatrice poiché, nonostante utilizzassero la lingua standardizzata della contemporaneità non condividevano le esperienze quotidiane delle «masse innocenti» (*Int*, p. 95), da cui proviene l'uso di quella lingua (*Int*, p. 97). Di conseguenza emerge il problema della molteplicità della realtà, che secondo Pasolini si esprime a livello linguistico come la presenza di una lingua «inedita» che sta nel *tra*, nel mezzo, della trasformazione di una lingua A in una lingua B:

> Il vero problema non è più una lingua A (che, al limite, è decaduta) e non è neanche una lingua B (prospettata insinceramente a risolvere un «momento zero» convenzionale e fittizio). Il vero problema è una lingua X, che non è altro che la lingua A nell'atto di diventare realmente una lingua B. È cioè la nostra stessa lingua in evoluzione, attraverso fasi drammatiche e difficilmente analizzabili. (*Int*, p. 101)

---

[29] E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 294. Vedi anche l'uso di questo verbo nei seguenti passaggi: il rapporto tra Elena Greco e Donato Serratore: Ead., *Storia del nuovo cognome*, cit. p. 291; la relazione di Lila con il mondo esterno nei momenti della propria smarginatura: Ead., *Storia di chi fugge e chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 114 e p. 150.

[30] L'importanza del verbo «urtare» nella poetica ferrantiana di esprime anche in E. Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019. Esso è anche elemento che la colloca vicino all'uso che ne fa Anita Raja per descrivere la propria pratica traduttiva, cfr. I. Pinto, *Elena Ferrante*, Mimesis, Milano (in corso di pubblicazione).

Come nota Girolamo de Michele, questa originale impostazione della molteplicità linguistica viene ripresa da Gilles Deleuze e Félix Guattari[31] per mostrare come il linguaggio agisca produttivamente sulla vita:

> il linguaggio non va da un percepito a un detto, ma da un dire a un dire. Le enunciazioni linguistiche non hanno natura individuale, ma sono dei concatenamenti collettivi d'enunciazione che rivelano il carattere sociale dell'enunciazione. Ciò che passa attraverso il linguaggio non è tanto la comunicazione di (un segno come) un'informazione, quanto l'assegnazione nell'ordine del discorso di ordini e posizioni, che vengono rafforzati per ridondanza.[32]

Siamo qui di fronte a una critica di quei paradigmi che ritengono il linguaggio un mero sistema comunicativo e informativo tra due entità individuali autosufficienti, per sottolinearne la dimensione multistratificata, produttiva e collettiva:

> È una questione linguistica e politica: la critica al postulato che vuole il linguaggio essere informativo e comunicativo. Il linguaggio sarebbe una sorta di staffettista che informa, cioè passa i contenuti da un parlante a un ascoltatore. Il linguaggio fa anche questo, intendiamoci: ma non è questa la sua essenza. È proprio Pasolini a fornire gli argomenti decisivi nelle sue analisi su Dante, dove dimostra come l'emergere del *discorso indiretto libero* presuppone un doppio livello linguistico, «alto» (teologale e trascendente) e «basso» (borghese e immanente) rispetto ai quali la lingua si differenzia in due serie divergenti, e di conseguenza in un doppio soggetto d'enunciazione, paragonabile allo sdoppiamento del soggetto empirico.[33]

Come sostengono Susan Petrilli e Augusto Ponzio, anche Michail Bachtin è all'origine del discorso di Deleuze e Guattari, elemento genealogico che ci aiuta a ricollegare quanto già detto rispetto alla

[31] G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], trad. it. di G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 2010, pp. 123-125.

[32] G. de Michele, *Il movimento caotico della lingua. Pasolini Deleuze Guattari*, in «Carmilla on-line», 3 Novembre 2005, https://www.carmillaonline.com/2005/11/03/il-caotico-movimento-della-lingua-pasolini-deleuze-guattari/ (ultimo accesso: 28/01/2020).

[33] *Ibidem*.

polifonia spitzeriana. Infatti «per Bachtin, il discorso indiretto libero gioca un ruolo centrale nella tendenza [a lui] attuale del romanzo, che egli fa partire da Fedor Dostoevskij, e che indica come "polifonica"»:[34]

> A differenza del discorso diretto e indiretto, in quello indiretto libero avviene una contaminazione del discorso dell'autore e di quello dell'eroe. In ciascuno penetra quello dell'altro e il suo punto di vista: la parola diviene a due o più voci, interiormente dialogata o polilogica. E ciò non è cosa da poco. Il discorso indiretto libero è una spia ma anche una pratica della messa in discussione del Soggetto e di tutto ciò con cui esso è collegato nella ideologia occidentale (e non è casuale che oggi il romanzo polifonico si sviluppi soprattutto nel Sud del mondo [...]): l'Identità, la Differenza, l'Appartenenza, [...], la Narrazione, la Memoria, [...]. Nel discorso indiretto libero, si trovano insieme, non fusi, ma dialogicamente interagenti e disimmetrici, due punti di vista.[35]

D'altronde, l'aspetto destrutturante del racconto unificante del Soggetto, proprio della «soggettiva libera indiretta», è operante altresì in Virginia Woolf,[36] di cui Sara Sullam dà ulteriore chiarificazione in modo risonante rispetto all'uso di tale tecnica stilistica da parte di Ferrante:

> Lo sfruttamento delle risorse del discorso indiretto libero da parte di Woolf non è funzionale solo allo *shift in point of view*, ma anche all'assunzione di una distanza dai personaggi. [...] la mobilità della postazione elocutoria, soprattutto nei romanzi più sperimentali, sia funzionale all'assunzione di una determinata pronuncia che evoca a sua volta una determinata postura, rappresentata attraverso il procedimento della dominante letteraria.[37]

È interessante notare che Deleuze e Guattari, così come Bachtin, Spitzer e Pasolini, non rilevano l'ulteriore differenza che acquisisce tale tecnica attraverso l'adozione di una voce femminile, ovvero dal momento in cui chi parla si configura come una soggettività nomade

[34] A. Ponzio, S. Petrilli, *Fuori campo: i segni del corpo fra rappresentazione e eccedenza*, Milano, Mimesis, 1999, p. 388.

[35] *Ivi*, pp. 388-390.

[36] Cfr. V. Woolf, *La signora Dalloway* [1925], trad. it. di N. Fusini, Milano, Feltrinelli, 2013.

[37] S. Sullam, *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 13-14.

nata in opposizione alla tradizione narrativa patriarcale, la quale non riconoscendosi nell'ordine narrativo tradizionale con esso confligge, destrutturandosi e riconfigurandosi continuamente, come testimonia, ad esempio, la narrativa della stessa Woolf.

> Il linguaggio di Woolf si esprime in un discorso indiretto senza costrizioni che è essenziale nella visione nomade del soggetto come insieme eterogeneo. Eppure, qualcosa di ciò che le femministe della differenza sessuale come me chiamano «economia femminile libidinale» dell'eccesso senza auto-distruzione e del desiderio come pienezza senza mancanza, è fondamentale per l'intero processo del divenire deleuziano. Ecco perché lui [Deleuze] colloca il «divenire-donna» in una posizione di così grande rilievo, come un necessario momento di transizione all'interno del suo schema delle cose, non solo nella filosofia del soggetto, ma anche nelle relative teorie dell'estetica dell'arte. Non di meno, [...] Deleuze non riesce a risolvere la sua ambivalenza a riguardo.[38]

Un'ambivalenza che possiamo ulteriormente approfondire prendendo in considerazione il modo in cui Rosi Braidotti spiega la differenza tra il pensiero nomade e la filosofia tradizionale, vale a dire in quanto sforzo «traduttivo» della soggettività, qui intesa come insieme eterogeneo di forze ed entità:

> Il pensiero nomade marca il distacco radicale dal retaggio edipico in opera nella filosofia occidentale. [...] Lo riporterei al mio interesse per lo stile e alla passione di Deleuze per il potenziamento creativo della vita attraverso la scrittura. Non credo sia possibile dare conto del pieno impatto del nomadismo filosofico attraverso il linguaggio tradizionale e – a mio avviso – logoro del pensiero teoretico. Bisogna fare lo sforzo di «tradurre» il contenuto propositivo in un linguaggio che sia adeguato alla sua forza innovativa.[39]

Mutatis mutandis, Ferrante adotta la «soggettiva libera indiretta» per raccontare l'esperienza della «smarginatura» di una soggettività caratterizzata dalla «frantumaglia», ponendo un doppio problema. Il

[38] R. Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade* [2006], Roma, Luca Sossella Editore, 2008, p. 218.

[39] R. Braidotti, *In metamorfosi: Verso una teoria materialistica del divenire* [2002], Milano, Feltrinelli, 2003, p. 106.

primo è la distanza di classe tra la voce narrante e i propri personaggi; mentre il secondo è l'assumere una voce femminile, elemento che Ferrante scioglie delineando una molteplicità linguistica delle soggettività nomadi prese nel loro divenire-donna (Elena e Lila). Entrambi questi elementi portano Ferrante a tradurre il racconto dell'esperienza vissuta in modo inedito, poiché tanto il racconto della violenza di classe quanto il racconto della violenza di genere eccedono gli strumenti simbolici narrativi e linguistici della tradizione patriarcale. L'attitudine distanziante e traduttiva del dialetto presente nella scrittura di Ferrante si unisce a un uso conflittuale del linguaggio medio. Così facendo, anche sulla scorta di quanto ha sostenuto Pasolini circa il «discorso vissuto pop» (*Int*, pp. 95-98), Ferrante sembra situarsi sapientemente all'interno della genealogia del «romanzo medio» sviluppatosi negli anni Cinquanta e poi trasformatosi nel «romanzo di ritorno» degli anni Ottanta, ovvero il romanzo votato all'intrattenimento e al consumo.[40] Tale posizionamento è giustificato dal tentativo di fare esplodere le contraddizioni linguistiche dal suo interno, riattualizzando i tentativi dei «giovani narratori» degli anni Ottanta e Novanta, i quali attraverso le poetiche «cannibale» e *pulp*[41] criticarono creativamente la pervasività del linguaggio standardizzato dei mass-media.

III. Una nuova istanza narrativa: prime note sulla «narratrice traduttrice»

La sperimentazione stilistica di Ferrante assume infine ulteriore chiarezza se posizionata all'interno delle poetiche autofinzionali degli Anni Zero. Sintetizzando, esse si articolano in una polarità dicotomica propriamente maschile: da un lato con il «narratore carnefice» di Walter Siti, dall'altro con il «narratore testimone» di Roberto Saviano. Nelle opere di *autofiction* Siti usa consapevolmente[42] uno stile

[40] S. Tani, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia Editore, 1990, pp. 139-144.

[41] *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996; A. Nove, *Puerto Plata Market*, Torino, Einaudi, 1997; Id., *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1997; M. Barenghi, *Oltre il Novecento. Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Milano, Marcos y Marcos, 1999; E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004; Ead., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore, 2007; A. Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007.

[42] «E poi per quanto riguarda i dialoghi, ho l'impressione che questa sia una cosa davvero mia, e cioè questo bisogno che ho del *trompe-l'oeil*, cioè questo bisogno che

indiretto libero verso il basso, riducendo di conseguenza il mondo rispetto al proprio punto di vista e istituendo altresì un patto narrativo basato sull'inganno.[43] La presenza del discorso indiretto libero imita in modo caricaturale la lingua dei destinatari della narrazione, identificati con i personaggi che non appartengono alla stessa estrazione sociale dell'autore, facendo emergere il sentimento di antipatia di cui parlava Pasolini (*supra*). Comparando la posizione di Siti con quella dell'«intellettuale mimetico» di Pasolini emerge una proposta narrativa in cui l'autore tenta di rivivere, nella propria opera, il nuovo modo di vita delle masse «innocenti» e standardizzate della società italiana in avanzata fase neocapitalista, ovvero di coloro i quali essendo privi di legami critici col passato accettano il futuro senza difese, e già lo prefigurano nelle loro forme di vita. Tuttavia «l'intellettuale mimetico [...] non ne sa cogliere che l'angoscioso e il ridicolo (rispetto al passato cui egli è ancora legato criticamente). Non sa cogliere le sfumature e le complicazioni (in cui la vita realmente si rifà), ma un nudo sintagma, l'oggetto pop, inequivocabile e terribile» (*Int*, p. 95). Letta in questa chiave, l'angoscia nichilista propria della poetica di Siti sembra farsi «sopportabile solo se apocalitticamente ironica» (*ibidem*), laddove non potendo «adottare i modi linguistici di chi è più avanti di lui nella storia» (*ibidem*), proietta su di essi la propria angoscia, ovvero quella di un Soggetto che vorrebbe che il mondo fosse tutto come lui se lo racconta.

---

ho che la gente leggendo creda che sia vero. Un'altra versione dell'onnipotenza creativa. Ossia, mentre gli scrittori in genere pensano di imitare Dio, no?, io penso di imitare il demiurgo che imitava. Cioè il demiurgo fa finta di costruire il mondo, e te lo presenta una copia e ti dice che è la realtà; io faccio lo stesso, provo a ingannare il lettore perché mi dà una specie di soddisfazione perché dico: Guarda, ti ci faccio cascare. E credo anche sfruttando una specie di orecchio. Se io sento parlare le persone, a me dopo un giorno viene da rifarlo. Lo stesso faccio con i dialetti. Quindi probabilmente ho utilizzato questa dote nativa per fare un trucco. Per sfogarmi a essere disonesto nella scrittura. La scrittura come inganno» in C. Raimo, *Dal problema del male alla questione della punteggiatura. Una veramente lunghissima intervista a Walter Siti*, in «Minima et Moralia - Rivista on-line», 13 Aprile 2017, http://www.minimaetmoralia.it/wp/dal-problema-del-male-alla-questione-della-punteggiatura-una-veramente-lunghissima-intervista-a-walter-siti/ (ultimo accesso: 28/01/2020).

[43] G. Tinelli, «*Il carnaio di ora»: autofiction, desiderio e ideologia nell'opera di Walter Siti,* [Dissertation thesis], Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali, 29 Ciclo, 2017, DOI 10.6092/unibo/amsdottorato/8117, p. 114.

Per altri versi, con un'abile tecnica in cui convivono narrazione in prima persona e discorso indiretto libero, Saviano fa coincidere sé stesso, l'autore, con colui che dice «io» nel testo, e con il protagonista principale della vicenda narrata. Tuttavia notiamo che le storie raccontate non sono solo storie vissute dal protagonista ma anche le «storie tramandate di bocca in bocca»,[44] come l'episodio con cui si apre *Gomorra*, ovvero la descrizione dello scarico di un container contenente corpi morti nel porto di Napoli.[45] Una storia raccontata al narratore, ma trasformata, grazie al discorso indiretto libero, nell'esperienza diretta dell'autore. Come ha mostrato Arturo Mazzarella,[46] se è vero che la poetica testimoniale di Saviano si situa nell'alveo del realismo, l'autore sceglie di nascondere la quota di romanzesco presente anche nella testimonianza più dettagliata, trattandosi pur sempre di un racconto. In questo senso se da un lato Saviano si sottrae dall'imitare i destinatari modellati sui propri personaggi, dall'altro usa il discorso libero indiretto per *fingere* di essere i propri personaggi, creando una narrazione di denuncia finzionalmente *non-finzionale*.

Andrea Cortellessa evidenzia la sostanziale complementarietà oppositiva tra Siti e Saviano, per cui:

> la prospettiva di Siti è simmetricamente inversa a quella di Saviano: ammesso che in questi vi sia un'attrazione segreta per l'oggetto della propria esecrazione, quella di *Gomorra* è per l'appunto un'esecrazione. Che infatti si struttura (non solo retoricamente, come dimostrano le successive conseguenze) come una denuncia. Simmetricamente inverso, *Resistere non serve a niente* sotto l'apparenza di una denuncia (come è stata

[44] W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov* [1936], in Id., *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2014, pp. 247-274.

[45] «Il container dondolava mentre la gru lo spostava sulla nave. Come se stesse galleggiando nell'aria, lo sprider, il meccanismo che aggancia il container alla gru, non riusciva a domare il movimento. I portelloni mal chiusi si aprirono di scatto e iniziarono a piovere decine di corpi. Sembravano manichini. Ma a terra le teste si spaccavano come crani veri [...] Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa, si mise le mani in faccia e continuava a guardarmi attraverso lo spazio tra le dita» in R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 11.

[46] A. Mazzarella, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 13-15.

> presa dalla ricezione mediatica di cui sopra, in qualche modo incoraggiata da ipocrite dichiarazioni pubbliche dell'autore) ha invece proprio l'attrazione, quale sua reale molla conoscitiva.[47]

Grazie agli strumenti tratti da Pasolini e assumendo un punto di vista che fa leva sulla soggettività nomade, il «narratore carnefice» di Siti («Lui materialista, lui pessimista, lui intimamente convinto [...] che gli uomini preferiscano le tenebre»),[48] e il «narratore testimone» di Saviano («Io so e ho le prove. [...] Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonio»)[49] vengono messi sotto scacco dalla «narratrice traduttrice» espressa da Ferrante.[50] La nostra autrice infatti, attraverso un uso della «soggettiva libera indiretta», articolata nella relazione narrativa tra i due personaggi, Elena e Lila, identifica l'istanza narrativa in Elena, colei che si addestra all'antropologia e alla cultura borghese, ma mettendone in scena la parzialità di sguardo, la limitatezza linguistica e l'insufficienza nel costruire un racconto unitario stabile della realtà, motivi per cui diventa narratrice inattendibile. Al contempo conferisce a Lila una capacità significante che la narratrice – e l'autrice – non comprende, ma da cui è attratta. Questo elemento è confermato dall'uso di una lingua che, anche quando è espressione del personaggio di Lila, non accoglie il lessico del dialetto, perché ciò vorrebbe dire assegnare ai personaggi del sottoproletariato napoletano il punto di vista di un'autrice che proviene presumibilmente da una classe sociale differente, ovvero abituata ad usare un'altra lingua. Di contro, soprattutto nella tetralogia, Ferrante propone un uso allusivo del dialetto che, laddove emerge, lessicalmente o conservando la struttura sintattica dell'enunciato

[47] A. Cortellessa, *Futile*, in «Doppiozero», 2 Luglio 2012, https://www.doppiozero.com/rubriche/13/201207/futile (ultimo accesso: 28/01/2020).

[48] G. Simonetti, *Romanzo e morale. Una discussione su «Resistere non serve a niente» di Walter Siti*, in «Le parole e le cose», 15 ottobre 2012, http://www.leparoleelecose.it/?p=7053 (ultimo accesso: 28/01/2020).

[49] R. Saviano, *Gomorra*, cit., p. 110.

[50] Sulla presenza della pratica della traduzione nella trama della tetralogia di *L'amica geniale* cfr. R. Falkoff, *To Translate Is to Betray: on the Elena Ferrante Phenomenon in Italy and the US*, in «Public Books», 25 March 2015, https://www.publicbooks.org/to-translate-is-to-betray-on-the-elena-ferrante-phenomenon-in-italy-and-the-us/ (ultimo accesso: 28/01/2020); T. de Rogatis, «*Io, la voce americana del genio Elena Ferrante». Intervista a Ann Goldstein*, in «l'Unità», 9 Maggio 2017, pp. 12-13.

dialettale, sottolinea una distanza tra la voce narrante e i personaggi che non si emancipano dalla condizione sottoproletaria attraverso le modalità piccolo-borghesi, e rimandando così ad una realtà alternativa rispetto a quella esperita e raccontata dalla narratrice Elena Greco, la quale infatti cerca continuamente di tradurre le esperienze altrui secondo la propria lingua e il proprio ordine narrativo. Lavorando narrativamente attorno alla dimensione glossolalica della «frantumaglia» e della «smarginatura», la «narratrice traduttrice» porta alla luce un «concatenamento dell'inconscio», seleziona «voci sussurranti», convoca «tribù e idiomi segreti», in cui il discorso indiretto libero viene «da altri mondi, da altri pianeti».[51] In questo modo Ferrante costruisce una voce che si scontra con l'evidenza di non poter comprendere fino in fondo chi vive una condizione sociale radicalmente diversa dalla propria, pur tuttavia impegnandosi nel tentativo inventivo e non-innocente della traduzione narrativa,[52] la quale diviene a tutti gli effetti una pratica politica[53] profondamente relazionale.

---

[51] G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, cit. p. 132.

[52] Sulla pratica della traduzione come relazione non-innocente vedi D. Haraway, *Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale* [1988], in *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 103-134; Ead., *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* [2016], Roma, Nero edizioni, 2019, p. 125.

[53] Con questo termine intendiamo una prassi politica trasformativa della realtà, ovvero che coinvolge tanto una relazionalità umana almeno duale e al contempo il contesto entro cui tale relazionalità si colloca. Per approfondire vedi A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997; C. Zamboni, *Una contesa filosofica e politica sul senso delle pratiche*, in «Diotima, La rivista», 5, 2006, http://www.diotimafilosofe.it/larivista/una-contesa-filosofica-e-politica-sul-senso-delle-pratiche/ (ultimo accesso: 28/01/2020).

Cent'anni senza Claude

Roberto Russo

A poco più di cent'anni dalla scomparsa di Achille-Claude Debussy, il suo pensiero artistico e la sua estetica musicale non finiscono di affascinare. Anzi, sorprende constatare quanto possa essere ancora estremamente interessante indagare l'opera e la figura di un compositore che ha fortemente contribuito a cambiare la direzione della musica, orientandola verso quelle nuove frontiere che già si manifestavano al tramonto del diciannovesimo secolo. La sua poetica, complessa e sottilmente ambigua, sospinta verso la modernità e, al contempo, tanto legata ad un'idea primigenia di arte, è in linea, nella sua unicità, con il clima che si respirava nella Francia *fin de siècle*; un clima dai mille volti, difficilmente decifrabile, per il quale i canoni e i codici universalmente riconosciuti e condivisi nella società occidentale dell'epoca e nel suo impianto culturale (e quindi non soltanto in ambito musicale) subirono un decisivo mutamento di veduta.

Facile e comodo – come troppo spesso accade ad opera di semplicistiche inquadrature – etichettare Claude Debussy come quell'artista esclusivamente *impressionista*, stabilendo così una precisa ed univoca connessione tra il compositore di *Pelléas et Mélisande* e il movimento pittorico che si sviluppò a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento. Determinante, ai fini di questa classificazione, la naturale evanescenza che emana dalle sue composizioni, complice una forma che perde identità, contorni, linearità ed equilibri, elementi che avevano retto, pur parzialmente, finanche all'impeto travolgente del Romanticismo; ma decisivo al consolidamento di questo stereotipo anche il rapporto stesso con il concetto di tonalità che, pur mantenendo un ruolo importante nell'opera di Debussy, proprio con essa inizia a

sfumare e a vacillare nelle sue funzioni gerarchiche più tradizionali, annunciando il suo imminente declino.

Sarà proprio Debussy stesso – è vero – ad offrire ai critici, agli storici e agli ascoltatori una chiave di lettura che finì per identificarlo come il corrispondente in musica di Claude Monet, Paul Degas o Pierre-Auguste Renoir; le note di presentazione scritte di suo stesso pugno per la prima esecuzione di *Nocturnes* (un trittico sinfonico per coro femminile e orchestra composto tra il 1897 e il 1899) spiegano che quel titolo vuole rivestire un significato diverso da quello normalmente attribuito a questo tipo di componimento: «Non si tratta della sua forma abituale» – scrive il musicista – «ma di tutto ciò che la parola contiene di impressioni e di luci particolari».[1] Vista la distanza che successivamente Debussy volle prendere dalla più classica definizione della sua arte, immaginiamo che egli possa essersi pentito di quanto esplicitamente dichiarato in quella occasione, e soprattutto di aver usato un termine altamente caratterizzante – *impressioni*, appunto – per tentare di offrire al pubblico una definizione che aiutasse a chiarire la generale atmosfera evocata dai tre brani. Quale che sia la matrice di questa classificazione, restare fermamente ancorati al *cliché* impressionista senza prendere in esame la straordinaria ricchezza culturale della Parigi di fine Ottocento, le numerose e varie correnti di pensiero, nonché la viva curiosità del compositore verso ogni ispirazione ed espressione artistica, rischia di ridimensionare il valore del suo messaggio e della sua impronta storico-filosofica, irrimediabilmente costretti in uno spazio angusto che non rende giustizia alla grandezza e alla universalità del musicista francese. Basterebbe già soffermarsi sulla eterogeneità di simbolismi che la musica di Debussy sottintende per intuire che quel sottile velo di *impressioni* cela, in verità, un mondo ricchissimo di stimoli, di influenze e di suggestioni. Non solo: anche le convergenze e le sovrapposizioni tra essi, oltre che le infinite sinapsi con un folto numero di altri elementi, rendono la sua parabola creativa tra le più ricche e interessanti dell'intera storia della musica occidentale. In questa ottica, la produzione debussyana diventa specchio delle molteplici attività umane moventesi in quello straordinario periodo della società europea, che preludiava a chissà quali risvolti e fioriture se solo il processo virtuoso innescatosi non fosse stato brutalmente interrotto dal primo conflitto mondiale.

[1] L. Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 205.

Debussy è, innanzitutto, attento scrutatore della natura, a cui il suo estro resta sempre e indissolubilmente legato. I riferimenti ad essa non si contano, e risultano particolarmente affascinanti quando si scoprono connessi ad una primitiva concezione di *legge superiore*, una *verità* sopra ogni cosa che lo mantiene in stretta relazione – lui, così proiettato verso la modernità – a qualcosa di antico, se non addirittura di ancestrale, che àncora l'uomo a una realtà lontana alla quale la sua stessa natura si abbevera. I simbolismi dell'acqua, dell'aria e della terra, per lo meno in gran parte dei suoi lavori, non sono che un tributo alle radici stesse del mondo, fondamenti dell'esistenza del *tutto*.

Brani come *Pour remercir la pluie au matin*, facente parte di quella splendida raccolta per pianoforte a quattro mani dal titolo *Six épigraphes antiques*, o il più noto *Jardins sous la pluie* (da *Estampes*, per pianoforte solo), ne danno conferma: si tratta di opere che richiamano quelle essenziali funzioni propiziatrici che ogni popolo antico attribuiva all'acqua, entità vitale per eccellenza. In altre composizioni con analoghi riferimenti, il suo valore assume sfumature di incredibile varietà, passando dalle ovattate atmosfere di *Brouillards*, in cui le *nebbie* sembrano assecondare un vero offuscamento mentale, ipnoticamente guidato da una politonalità che destabilizza i sensi e rende vani i tentativi di orientamento, alle ambientazioni di *Des pas sur la neige* e *The snow is dancing* (gli unici due brani di Debussy in cui l'acqua è evocata allo stato solido), i quali guardano alla neve con ispirazioni diametralmente opposte: simbolo di morte e di una fine imminente nel primo brano, nel secondo è, invece, quell'allegro fenomeno meteorologico osservato con gli occhi spensierati e stupiti dell'infanzia. Una forza rigeneratrice pervade le acque zampillanti di *Poissons d'or* (terzo brano della seconda serie di *Images*, per pianoforte), mentre *La Cathédrale engloutie*, appartenente al primo libro dei *Préludes*, prende vita e si sviluppa in un'atmosfera irreale, in cui il rimando ad eredità mitologiche di popoli lontani nel tempo è complice di un'architettura musicale che ben si abbina alla tematica suggerita dal titolo, nonché ad una numerologia che tradisce un'affezione dell'autore per il mistero e persino per l'occulto. L'acqua, in questo caso, custodisce segreti incantati che si manifestano con la progressiva emersione dai flutti della *cattedrale-isola*, la cui possente appariscenza è, paradossalmente, manifestazione vaga e inafferrabile di qualcosa che deve tornare e restare negli abissi del mare; qualcosa

che non può essere rivelata o raccontata, bensì solo intuita. Una simile allusività pervade l'ultimo dei tre *Nocturnes* per orchestra, dal titolo *Sirénes*, nel quale Debussy genera un voluto disorientamento acustico tramite ammalianti melodie, intonate da seducenti voci femminili che non si distinguono dal substrato orchestrale, mescolandovisi; mentre in *Reflets dans l'eau* (dalla prima seria di *Images* per pianoforte), il potere illusorio ed ingannevole dell'elemento liquido è affidato alla sua natura riflettente e alle ambigue alternanze tra trasparenza e potere specchiante.[2]

Che il senso dell'*indefinito* sia un'irrinunciabile cifra debussyana è confermato dall'aura puramente evocativa di quasi tutta la sua produzione, qualcosa che non si limita, però, al mero *effetto* sonoro o alla distorsione della forma, ma che è essa stessa forma ed emanazione di una realtà diafana nascosta, primordiale nella sua essenza e intricata nella sua solo apparente linearità. Sovente essa abbraccia dimensioni subsensoriali, diventando espressione di profonda indeterminatezza, nel tempo e nello spazio. Così accade nel *Pelléas et Melisande*, unica opera teatrale del compositore, tratta dall'omonimo dramma simbolista di Maurice Maeterlinck, in cui il personaggio femminile, protagonista di una "storia senza storia", è calato in un tempo senza inizio e senza fine,[3] oltre che in un luogo astratto e nebuloso nel quale, per l'appunto, nessuno sa chi sia davvero Melisande, da dove venga, dove vada, cosa faccia...[4] Egual

[2] Quasi automatico, a tal proposito, appare il richiamo alle teorie che Gaston Bachelard formulerà da lì a pochi anni, espressamente enunciate nel testo *L'Eau et les rêves*, del 1942, in cui il filosofo francese disegna un parallelo ideale tra le differenti *qualità* dell'acqua e precisi stati d'animo dell'essere umano; conferma di un'indagine filosofica che si muove tra due poli diametralmente opposti, quello epistemologico-scientifico e quello poetico-immaginifico, tra i quali lo stesso Debussy – come vedremo – si trova perfettamente a proprio agio.

[3] Debussy stesso, nel 1894, in una lettera all'amico e collega Ernest Chausson scriveva: «Ho impiegato intere giornate a inseguire quel "niente" di cui è fatta Mélisande» (C. Debussy, *Deux lettres de Debussy à Ernest Chausson*, «Revue Musicale», *Numéro spécial: La jeunesse de Claude Debussy*, VII, 7, 1926, pp. 87-88).

[4] Se si prendono in esame le figure femminili protagoniste dei drammi in musica di autori coevi a Debussy (come Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini e, in generale, tutti i veristi), si può intuire quale "diversità" possa aver rappresentato *Pelléas et Melisande* per un pubblico abituato a personaggi forti e a storie intense, dinamiche e profondamente umane. In una nota dal titolo *Perché ho scritto «Pelléas»*, scritta nell'aprile del 1902 su richiesta di Georges Ricou, segretario generale dell'*Opéra-Comique*, è Debussy stesso a parlarne: «I personaggi del dramma» – scrive il

senso di astrattezza si rintraccia in *Syrinx*, per flauto solo, o nel noto *Prélude à l'après-midi d'un faune*, per orchestra: entrambe le opere, questa volta intrise di simbologie aeree e di riferimenti al mondo ellenico, trasfigurano una semplice atmosfera bucolica rivestendola di assoluto incanto, in cui arabeschi melodici, armonie e timbriche esprimono connotati di ancestrali e sensuali malinconie. Nel preludio *Les sons et le parfums tournent dans l'air du suoir*, poi, i chiari riferimenti alla poetica di Charles Baudelaire – il titolo è un suo verso da *Harmonie du soir* – si intersecano con sensazioni acustiche e perfino olfattive, legate ad emozionali ed immaginifiche intuizioni di proustiana memoria.

Debussy è quindi capace di creare (o ricreare) e visitare (o abitare) un'infinita varietà di atmosfere, le quali – è il caso di puntualizzarlo – non sono mai fini a se stesse o esterne a chi le recepisce: in altri termini, il potenziale materico sotteso dalla musica di Debussy, sia esso riferito all'aria, all'acqua o alla terra, contiene quasi sempre un'implicazione di ordine psichico (conscia, inconscia o subconsia) profondamente coinvolgente. Ciò è evidente in tutte quelle composizioni in cui i simbolismi appaiono appena accennati, elusivi e poco energici: nel secondo brano del primo libro dei *Préludes*, dal titolo *Voiles*, ad esempio, le vele di ipotetiche imbarcazioni, o i veli di ipotetiche fanciulle, si muovono sospinti da altrettanto ipotetici aliti di vento, avviluppandosi come inconsistenti pensieri che si generano senza sosta in una mente intorpidita; in *Cloches à travers les feuilles* (primo brano della seconda serie pianistica di *Images*), i suoni, attraverso una mirabile scrittura stratificata, generano uno spettro vibratorio che potrebbe appartenere, come il titolo suggerisce, sia al campo sonoro che a quello visivo.

Ma anche in quei brani dove il simbolo sembra essere acceso e fortemente caratterizzante l'*ascoltatore* assume una funzione

compositore – «cercano di cantare come persone naturali, e non in una lingua arbitraria fatta di tradizioni antiquate. Da ciò nasce il rimprovero che è stato mosso al mio presunto partito preso della recitazione monotona, dove non compare mai nulla di melodico...» (C. Debussy, *Monsieur Croche. Tutti gli scritti*, trad. it. di A. Battaglia, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 77, d'ora in poi *MCr*); e ancora: «Per una strana ironia, il pubblico che chiede "qualcosa di nuovo" è lo stesso che reagisce con scandalo e derisione tutte le volte che si cerca di farlo uscire dalle sue abitudini e dal suo consueto letargo... Per quanto paia assurdo, non bisogna dimenticare che a molte persone un'opera d'arte, un *tentativo* di bellezza sembreranno sempre un'offesa personale» (*ibidem*).

estremamente determinante per lo svolgimento stesso del fenomeno osservato (ovvero per il suo divenire), pur limitandosi al ruolo di spettatore. In questo, il pensiero debussyano trova uno straordinario parallelo con la nascente psicanalisi e finanche con l'importanza che l'*osservatore* assume nella fisica moderna, con particolare riferimento alle teorie di Hendrik Antoon Lorentz e Albert Einstein, oltre che a quanto più tardi congetturato dalla moderna fisica quantistica.[5] In *Dialogue du vent et de la mer* (ultimo dei tre schizzi sinfonici, composti tra il 1903 e il 1905 e riuniti nel componimento intitolato *La mer*) le due forze della natura chiamate a interagire – il vento e l'acqua, per l'appunto (qui le simbologie si sovrappongono) – manifestano apertamente il rilievo della loro entità materiale, la consistenza del loro indissolubile legame e perfino l'ideale tentativo di reciproca compenetrazione fisica. L'osservatore potrebbe esserne completamente escluso, o al massimo svolgere una mera funzione di astante; ma, a ben *sentire*, il *dialogue* tra acqua e aria nasconde qualcosa di più profondo e umano, espressione di quel tipico travaglio interiore che nasce dall'antitesi di due agenti tra loro in contrasto, obbligati, in un modo o nell'altro, a coesistere e a influenzarsi reciprocamente.[6] In tutto questo si rintracciano anche fattori emotivamente più intimi e, al contempo, scientificamente più oggettivi, che muovono cioè sia da dinamiche psichiche che biologiche: il grande mare, l'Oceano, è sempre, in Debussy, elemento che avvolge ogni cosa (composizioni quali *La Cathédrale engloutie* e *L'Isle Joyeuse*, entrambe per pianoforte, lo confermano ampiamente), una sorta di immenso liquido amniotico dell'umanità che, per sua stessa definizione, tutto protegge. Il dialogo tra mare e vento, quindi, rispecchierebbe il più traumatico passaggio della nostra stessa esistenza, quello tra

[5] Per meglio chiarire, in questo contesto, il concetto di *osservatore*, si può prendere in esame il già citato *Prélude à l'après-midi d'un faune*: il fauno (figura mitologica metà uomo e metà animale) è sia creatore che spettatore del sogno evocato dalla poetica immaginifica di Stephan Mallarmé, a cui Debussy si ispira. Come tale, esso può modificare la scena a seconda della propria fantasia, della propria sensibilità o semplicemente del momento; e l'ascoltatore (o l'interprete), per estensione, può teoricamente fare altrettanto. Come nella fisica della relatività, quindi, il *fenomeno* non è qualcosa di assoluto, bensì strettamente dipendente da chi lo osserva.

[6] Il *dialogo*, in questo senso, riacquista anche il suo più intimo e antico valore etimologico – oggi completamente travisato – di "interazione tra elementi lontani", espresso da quel prefisso *dia* che, nella lingua della Grecia antica, esprimeva il concetto di distanza tra due punti fisici o ideali.

l'ambiente acqueo, rappresentato dal liquido nel quale ogni essere umano è immerso dal suo concepimento fino alla nascita, e l'ambiente aereo in cui si è catapultati all'atto della nostra venuta al mondo;[7] ovvero, il fatidico passaggio delle forme di vita dall'acqua alla terra, da cui si evince un'ambigua vicinanza del pensiero debussyano alla teoria dell'evoluzione della specie di Charles Darwin, cioè nientemeno che al positivismo. Debussy, tipico esponente in musica del mistero, del simbolismo e dell'antipositivismo, si ritrova ad andare a braccetto, dunque, con un movimento filosofico opposto a quest'ultimo, confermando una naturale disposizione verso il paradosso e il contraddittorio, che caratterizzano marcatamente il personaggio Debussy sia nell'arte che nella vita.

Il coinvolgimento emotivo e psichico cui abbiamo accennato non risparmia neppure quei brani nei quali la fortissima matrice territoriale parrebbe escludere implicazioni puramente soggettive. Nelle opere con chiari riferimenti alla Spagna, ad esempio, i richiami musicali di stampo iberico, fonte ricchissima di ispirazione per molti compositori francesi, non rivestono caratteristiche esclusivamente storico-geografiche: esse sono il pretesto, anche in questo caso, per indagare stati d'animo, ovvero per viaggi mentali più che fisici.[8] La Spagna di Debussy è dunque una terra idealizzata, irreale, frutto di una vera e propria trasfigurazione attraverso la quale essa si riveste di magia e di sogno; una Spagna lontanissima dallo stereotipo condiviso di quel luogo, e più che mai distante dalle composizioni di autori come Manuel De Falla, Enrique Granados o Isaac Albeniz, perfetti esponenti di un sapore marcatamente iberico. Come interpretare diversamente, ad esempio, *La sérènade interrompue*?, un preludio per pianoforte in cui, sotto una splendida veste arabo-spagnoleggiante, si insinuano tensioni e dinamiche moventesi in un ambito più psicologico che materiale; e cosa dire de *La puerta del vino*?, un altro brano appartenente ai *Préludes*, in cui una forte impronta popolare si integra con quella matrice storica di

[7] Da notare che, nella lingua francese, *mer* (mare) è di genere femminile, e che i termini *mer* (mare) e *mére* (madre) si pronunciano in maniera pressoché identica.

[8] Curioso ed emblematico constatare che Debussy non conoscesse la Spagna; una sola volta si era recato – è vero – al di là del confine franco-spagnolo, visitando la città basca di San Sebastian per poche ore soltanto: troppo poco perché si possa affermare che il compositore ne abbia ricevuto suggestioni tali da poter essere riportate in musica.

derivazione moresca dando vita ad un vigoroso quanto immaginifico contrasto di forme, colori, luci ed ombre. «*Avec de brusques oppositions de extrême violence et de passionée douceure*»,[9] scrive Debussy in partitura, a voler evidenziare lo stridente contrasto emotivo di cui il brano è permeato, paesaggio interiore ancor prima di esserlo nel senso territoriale e culturale. Composizioni come quest'ultima, con i suoi tratti marcati e le sue tinte forti, contribuiscono ad allontanare – finalmente? – l'idea univoca di musicista *impressionista*: ascoltando questo preludio, infatti, è evidente l'aderenza a correnti pittoriche e ad artisti che non esprimono affatto indeterminatezza, bensì forza e vigore; a Gauguin e Cezanne, quindi, fino ad arrivare addirittura a Van Gogh e Matisse, e generalmente ad esponenti di quella corrente artistica denominata fauvismo.[10] Ulteriore conferma in tal senso si può ricevere dall'ascolto di *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, settimo dei primi dodici preludi per pianoforte, brano significativo in quanto a impatto sonoro, forza e potenza espressiva. Il chiaro riferimento al simbolo *aria*, questa volta, non esprime tematiche leggere e inconsistenti, tipiche di un mezzo impalpabile; al contrario: vi si ritrova tutta quella energia e quell'impeto che il vento può generare inaspettatamente e apparentemente dal nulla. Uno dei pezzi più virtuosistici di Claude Debussy, questo preludio raggiunge dinamiche raramente usate dal musicista, i cui effetti sono amplificati dall'uso costante di un elemento altamente dissonante – l'intervallo di seconda, maggiore e minore – e da chiare indicazioni in partitura («*Animé et tumultueux*», «*strident*», «*angoissé*», «*incisif*», «*Furieux et rapide*»),[11] che conferiscono al preludio la violenza di un turbine oltre che un colore decisamente pre-espressionista.

Tutto quanto fin qui detto si arricchisce di ulteriore fascino allorquando nelle composizioni di Debussy si rintracciano simbolismi non direttamente riconducibili agli elementi della natura. A questi ultimi spesso essi risultano comunque connessi o sovrapposti, rendendo ancor più difficile la loro individuazione, già ardua a causa della estrema evanescenza di queste simbologie. Esse muovono dal profondo della psiche umana e, di conseguenza, parlano un linguaggio estremamente elusivo; il linguaggio del sogno, della notte, della

[9] «Con brusche opposizioni di estrema violenza e appassionata dolcezza».

[10] Dal termine francese *fauve* (belve, selvaggi). Si tratta di un movimento pittorico di breve durata, inaugurato a Parigi nel 1905.

[11] «Animato e tumultuoso»; «stridente»; «angosciato»; «incisivo»; «Furioso e rapido».

seduzione e della morte, tematiche comuni a tantissimi autori in diverse epoche storiche, che con Debussy raggiungono valori di ineffabilità e di allusività assolutamente inediti. Caratterizzati da una levità e da una sfuggevolezza estreme, la loro essenza si traduce in sensazioni paradossalmente persistenti, piuttosto che in messaggi e suggestioni inconsistenti; seppur particolarmente intime, cioè, esse si sedimentano nell'animo dell'ascoltatore in maniera indelebile, spesso attraverso un uso prodigioso di elementi musicali molto semplici. È difatti la semplicità, a volte disarmante, a rendere il messaggio debussyano spesso tanto penetrante ed incisivo, quasi che il compositore avesse ritrovato nei principi basilari o persino primordiali della musica, l'essenza del suo potere più nascosto.

La successione di puri accordi perfetti maggiori e minori che ritroviamo in apertura e chiusura del preludio *Canope*, ad esempio, trasmette un forte senso di sospensione e una mancanza di *direzione*, nella quale gli accordi stessi, non collegati tra loro da alcuna regola armonica, bensì da un principio di assoluta libertà, fluttuano nello spazio a mo' di monadi sonore senza tempo e senza leggi a cui piegarsi;[12] analogamente, la ritmica, semplice quanto ossessiva, e l'utilizzo regolare degli intervalli di tono e di semitono in *Des pas sur la neige*, conferiscono al brano una inesorabilità difficilmente rintracciabile in altre composizioni dell'intera letteratura musicale. Di sicuro Debussy era cosciente che la particolare interazione tra *ritmo* e *suono* avrebbe conferito a questo preludio una rara sfumatura; una delle sue indicazioni in partitura recita infatti: «*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fonde de paysage triste et glacé*»,[13] da cui si evince che i due elementi, per il compositore, non sono da considerarsi principi separati o separabili, ma parti complementari della medesima entità, che concorrono, in maniera quanto mai sinergica, a delineare l'atmosfera desolante e senza speranza di questa pagina pianistica.

In altri brani con simili tematiche, il messaggio simbolico è affidato a linee melodiche particolarmente sinuose e ondeggianti, veri arabeschi sonori che, pur attestanti una immancabile cifra di modernità per

[12] A proposito di quanto detto, è indicativo il fatto che Debussy, in un articolo dal titolo *Au concert Lamoureux*, apparso sulla rivista «Gil Blas» il 23 marzo 1903, affermi: «Nulla è più misterioso di un accordo perfetto. Malgrado tutte le teorie antiche o recenti, non si può determinare né se un accordo è perfetto né se quell'altro porta l'onta della imperfezione o della dissonanza» (*MCr*, p. 77).

[13] «Questo ritmo deve avere il valore sonoro di uno sfondo di paesaggio triste e glaciale».

spazialità e libertà di movimento (complici anche l'uso di scale pentatoniche e della più nota e debussyana scala a sei toni), ritrovano la loro purezza nelle semplici melodie di autori del passato, in particolare Rameau o Couperin, a cui Debussy spesso fa riferimento.[14]

Una gran parte di brani che sottendono più endogene simbologie, inoltre, è legata alla figura femminile la quale, come già espresso a proposito di *Melisande*, il più delle volte si declina con caratteristiche di estrema vaghezza. La cultura francese di fine Ottocento, a dire il vero, esaltava due opposte valenze relative alla donna: l'aspetto possessivo e carnale, corrispondente alle figure che animavano i *Café Chantant* o i vari luoghi di svago e divertimento (così fedelmente immortalate dalla mano unica e geniale di Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec), e l'aspetto candido e innocente della donna angelicata, figura base di tutta una letteratura sia poetica che figurativa di origine prerinascimentale, che ritroviamo rielaborata in chiave moderna nei testi e nelle tele dei simbolisti e dei pre-raffaeliti, primo fra tutti Dante Gabriel Rossetti. Vi sono senza dubbio, in Debussy, opere che rimandano a un concetto di possessività e di amore corporale, ma nella gran parte dei brani ispirati alla tematica della femminilità, il compositore sembra essere naturalmente attratto dall'evanescenza della donna idealizzata, una figura che, per le sue stesse fattezze, riconducibili più all'adolescenza che non all'età matura, può essere solo ammirata o, al massimo, amata con la mente. La donna debussyana per eccellenza, quindi, ha caratteristiche poco più che infantili, dalle forme appena accennate, di cui non possono che essere esaltati elementi complementari al senso di femminilità, primi fra tutti le capigliature e i veli, che sottendono quella sinuosità di movimento tipica dell'estetica figurativa del periodo.[15] Quale che sia

[14] In un articolo commissionatogli dal compositore e orchestratore francese André Caplet nel novembre del 1912 (il quale sarebbe apparso su una non meglio identificata "rivista contemporanea"), Claude Debussy afferma: «L'immenso contributo di Rameau è che seppe scoprire la "sensibilità nell'armonia"; che riuscì a notare certi colori, certe sfumature di cui, prima di lui, i musicisti avevano solo una sensazione confusa» (*MCr*, p. 201); e ancora, il 1° novembre 1913, in un articolo scritto per la «Société Internationale de Musique»: «Abbiamo bisogno di meditare sull'esempio proposto da certi piccoli pezzi per clavicembalo di Couperin; sono adorabili modelli di una grazia e di una naturalezza che noi non conosciamo più» (*ivi*, p. 231).

[15] Emblematico il fatto che, all'inizio del secondo atto del *Pelléas et Melisande*, quest'ultima, sul bordo di una fontana, riferendosi ai propri capelli, reciti: «...sono più

l'ottica attraverso cui leggere la letteratura debussyana ispirata alla femminilità, sono davvero numerosi i brani dedicati a questo motivo: i *Cinq poèmes de Baudelaire*, le *Chansons de Bilitis,* le *Ariettes Oubliées*, i *Trois Poémes de Mallarmé* (tutte composizioni per canto e pianoforte), i già citati *Voiles* e *Pelléas et Melisande* (opera nella quale Melisande rappresenta la *summa* della femminilità debussyana), il preludio *La fille aux cheveaux de lin* (nel quale la semplicità della scrittura pianistica ben si sposa con le soavi movenze di una immaginaria mano femminile che accarezza i propri capelli) e, in definitiva, tutte quelle pagine in cui aleggia un certo potere seduttivo che, sfuggente per sua stessa natura, è comunque espresso con differenti gradazioni di intensità: se la figura di Bilitis incarna la sessualità più spinta, il puro erotismo e finanche l'amore saffico, in *Les fées sons d'exquises danseuses* (quarto dei dodici preludi per pianoforte del *deuxieme livre*), il senso di femminilità raggiunge vette estreme di soavità, evaporando quasi del tutto e aprendo a scenari impossibili, fatti di luoghi fiabeschi abitati da carezzevoli e immaginarie danzatrici, ovvero da scintillanti quanto inafferrabili fate.

Non manca, in altri brani ancora, un sapore marcatamente estatico, il quale, in buona sostanza, manifesta tutto se stesso nei tre componimenti del catalogo debussyano ispirati alla luna. Questi tre brani delineano molto fedelmente un naturale profilo immaginifico che contiene in sé tutta la miracolosa ispirazione del musicista: il *Claire de lune* (facente parte della giovanile *Suite Bergamasque*)[16] sembra nascere da un puro atto di stupefazione, come quello che può esser destato dalla luce cangiante di una luna che si muove nella volta

lunghi delle mie braccia, sono più lunghi di me». Una tela dipinta nel 1879 dal pittore simbolista Pierre de Puvis de Chavannes, raffigurante tre donne in riva al mare con copiosissime e lunghissime capigliature, intitolata *Jeunes filles au bord de la mer*, sembra far da sfondo alla tematica del *Pelleas*. Conservata al Musée d'Orsay di Parigi, questa opera, per semplicità di tratto, limitata gamma di tonalità, profondità inesistente e neutralità dei soggetti (due su tre sono rappresentati di spalle, quasi fossero estranei alla tela stessa), è una perfetta rappresentazione dell'ideale simbolista della femminilità.

[16] La *Suite Bergamasque*, pur se pubblicata soltanto nel 1905, è da considerarsi opera dei primi anni. La sua composizione inizia, infatti, nel 1890 e, seppur ampiamente riveduta prima dell'edizione stampata, per la quale Debussy apportò cambiamenti finanche ai titoli di alcuni brani, conserva un sapore e un fresco stile giovanile, caratteristiche che ritroviamo in altri brani di quegli anni, tra cui, ad esempio, *Ballade* (1890-1891) e *Nocturne* (1892).

celeste; contraltare di questa visione tutto sommato romantica è la luna di *La terrasse des audience du clair de lune* (settimo brano del secondo libro dei *Préludes*), una pagina musicale di estrema modernità e di criptica bellezza, che parla essenzialmente di pura contemplazione;[17] nonché quella di *Et la lune descende sur le temple qui fut*, brano che si riallaccia senza dubbio ad un forte ideale decadentista, confermato sia dalle rovine di un non ben identificato antico edificio, sulle quali si spegne progressivamente la già pallida luce albedica del corpo celeste, che dall'inusuale riferimento al movimento discendente di una luna tramontante piuttosto che sorgente o già alta in cielo. È assai indicativo, difatti, che Debussy appaia ispirato proprio dal suo movimento in giù; ciò dimostra, una volta di più, la spiccata aderenza a quella estetica *fin de siècle*, che trova conferma nelle movenze dei tipici tratti dell'Art Nouveau e, in particolar modo, in quelli discendenti.[18] Non solo: l'attrazione verso il

[17] Sembra che Debussy, nel comporre questo brano, sia stato fortemente suggestionato dalle impressioni di René Puaux, scrittore francese e grande viaggiatore, il quale, in occasione dell'incoronazione di Giorgio V a sovrano del Regno Unito, e conseguentemente a imperatore d'India, descrisse, in un articolo apparso su «Le Temps» nel 1912, le sale del Durbar di Dehli, dove il Re Giorgio e la sua consorte si erano recati nel dicembre del 1911 per presenziare all'assemblea dei dignitari e dei regnanti indiani nelle rispettive vesti di imperatore e imperatrice d'India. Nell'articolo in questione, Puaux si riferisce agli ambienti del Durbar, descrivendo «la salle de la victoire, la salle du plaisir, le jardin des sultanes, la terrasse des audiences au clair de lune», tutti luoghi dove i regnanti tenevano le proprie udienze (G.K. Bhogal, *Claude Debussy's Claire de lune*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 126-127).

[18] Vladimir Jankélévitch, filosofo francese tra i più attenti alla poetica debussyana, fu uno dei primi studiosi ad individuare, parlando di "geotropismo" (termine preso a prestito dalla botanica), la particolare predilezione del compositore per le melodie che puntano verso il basso (V. Jankélévitch, *Debussy e il mistero* [1949], trad. it. di C. Migliaccio, Milano, SE, 2012, p. 76). Di fatto, sembra che in Debussy tutto abbia una propensione a muoversi con linee discendenti. Ciò è presente perfino nel brano apparentemente più estroverso e appariscente del suo repertorio, il preludio *Feux d'artifice*: l'energia dei fuochi d'artificio, infatti, nonostante la forte spinta iniziale, ben presto si esaurisce disegnando inesorabilmente tratti curvilinei discendenti (il doppio glissato verso il grave che si trova in partitura è particolarmente emblematico in questo senso). È come una conferma che tutto, alla fine della propria parabola esistenziale, si esaurisce e torna alla sua origine, forse un monito a considerare caduche tutte le glorie (si noti, a tal proposito, che il brano in questione, con il quale si chiude il ciclo dei 24 preludi per pianoforte, termina con un accenno a *La Marseillaise*, inno nazionale francese: una firma, certamente, a sugellare l'intera opera, ma anche un probabile riferimento all'effimerità della presunta grandezza umana).

grave suggerisce un'idea di indagine introspettiva estrema, ancor più marcata rispetto alla più pessimistica concezione romantica (finanche la luna leopardiana del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* sorge, prima di tramontare!); vi si può riscontrare, in altre parole, un'aderenza perfetta a quella "poetica della *rêverie*" (*Rêverie* – utile ricordarlo – è anche il titolo di un brano pianistico di Debussy scritto nel 1890) che tanto ha animato la dottrina e lo spirito del filosofo francese Gaston Bachelard.[19]

Completano il quadro del lato più introspettivo della poetica debussyana composizioni nelle quali potremmo individuare inconfutabili tendenze nichiliste, intrise quindi di un particolare senso di vuotezza, dove il pensiero stesso sembra perdere ogni consistenza arrestandosi nel *nulla*. Gli emblematici titoli di questi brani sottolineano sottilissime trame psicologiche, fatte quanto mai di stasi, di immobilità, di stati d'animo incapaci più di evolversi. Se è possibile, ad esempio, rintracciare nel gioco aereo delle foglie autunnali del preludio *Feuilles mortes* un residuo di movimento, questo è solo perché si sa che esse, concluso il proprio ciclo vitale, giungeranno presto alla terra, sede terminale di ogni esperienza vitale ed elemento naturale che assume, qui, una doppia, pessimistica accezione: matrice pur sempre materica (non più di vitalità, però, bensì di decomposizione) e, insieme, senso ineluttabile di fine ultima; e se persino l'epigrafe che dovremmo trovare su un sepolcro è cancellata o mai scritta, come succede in *Pour un tombeau sans nom*, ci troviamo – è chiaro – all'apogeo del concetto di annullamento, all'apoteosi dell'inesistente, immersi nell'insolvibile dilemma di un metamorfico concetto filosofico: *assenza della presenza* o *presenza dell'assenza*?

Tuttavia, se per taluni aspetti queste ultime considerazioni rischiano di fissare – un po' come per il termine *impressionismo* – un'istantanea esclusiva della personalità e della poetica di Achille-Claude Debussy, la cui essenza risulta magari esteticamente sbiadita

[19] «La "rêverie" è considerata comunemente un fenomeno della distensione psichica, da sperimentare nei momenti di relax, quando non ci sentiamo incalzati. La "rêverie" non ha nulla a che vedere con l'attenzione e spesso è priva di memoria. Consiste in una fuga dal reale, che non si conclude mai con il ritrovamento di un mondo irreale consistente. Seguendo il "flusso della rêverie" – sempre discendente – la coscienza si distende, si disperde e di conseguenza si "offusca"» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie* [1960], trad. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2018).

in quanto ampiamente votata alla più esasperata introspezione e ad una sorta di "ermetismo dell'anima", abbiamo ancora grandissimi margini per ampliare la nostra visione sul musicista. Altri fattori, come già dichiarato in apertura, confermano la sua caleidoscopicità, mostrandoci il compositore da differenti angolazioni.

Il più evidente, in questo senso, è il suo irrefrenabile interesse verso le più eterogenee culture, antiche o a lui contemporanee, territorialmente vicine oppure lontanissime, affini alla sua sensibilità o diametralmente opposte al suo sentire o al suo essere autenticamente *français*. Nella sua produzione artistica, difatti, Claude Debussy appare costantemente assetato di ispirazione e *diversità*, cifra particolarmente sentita in una società in rapida evoluzione come quella della Parigi al passaggio tra XIX e XX secolo. Se da un lato Debussy, in brani come *Canope*, *Danseuses de Delphes* e *Pour L'Egyptienne*, sembra trovarsi perfettamente a suo agio nel mistero evocato dalla civiltà etrusca, dal mondo ellenico o dall'antico Egitto, dall'altro i preludi per pianoforte *La danse de Puck*, *Ondine* e *La Cathedrale engloutie* confermano un'attenzione non meno vibrante verso miti di ben diverse latitudini; e se Spagna e Italia operano su di lui un'attrazione pressoché uguale a quella esercitata dal suo stesso paese natio (oltre alle composizioni di chiara ispirazione iberica, ricordiamo anche il preludio per pianoforte *Les collines d'Anacapri*), non meno vivace è la curiosità che egli mostra nei confronti della cultura afro-americana e per quella "nuova musica" – ciò che poi diventerà il moderno Jazz – che iniziava ad arrivare nel nostro continente da Oltreoceano (si ascoltino, a tal proposito, i brani pianistici *Minstrels*, *Golliwog's Cakewalk* e *The little Negro*). È soprattutto nelle civiltà dell'Estremo Oriente (India, Giappone e Giava in primis) che Debussy trova, però, qualcosa di intimamente vicino al suo innato senso di libertà, complici le numerose esposizioni universali che animarono per molti anni i più importanti centri europei, non ultima la capitale francese.[20] *Grand Succès pour les Exotiques,* titola infatti «Le Figaro» il

[20] In un articolo intitolato *Sul gusto*, scritto da Debussy per la «Société Internationale de Musique» il 15 febbraio 1913, il compositore così si esprime: «Ci sono stati, e ci sono ancora, malgrado i disordini provocati dalla civiltà, degli incantevoli piccoli popoli che imparano la musica semplicemente come si impara a respirare. Il loro conservatorio è il ritmo eterno del mare, il vento tra le foglie e i mille minuti rumori che hanno ascoltato con attenzione, senza mai consultare trattati arbitrari. Le loro tradizioni consistono in vecchie canzoni mischiate a danze, dove ciascuno, secolo dopo secolo, ha apportato il proprio prezioso contributo. E intanto, la musica di Giava si basa su un contrappunto vicino al quale quello di Palestrina non

14 agosto 1889, all'indomani delle esibizioni di gruppi giavanesi durante la grande *Exposition Universelle* che celebrava il centenario della rivoluzione francese, a confermare il clima di effervescenza, vera frenesia collettiva, di fronte a testimonianze di popoli che provenivano direttamente dal lato opposto del globo. Debussy ne rimane a dir poco affascinato, ed è altamente probabile che il processo di sperimentazione musicale adottato dal musicista durante tutto il suo *excursus* compositivo abbia preso forma e si sia sviluppato anche grazie a questa esperienza unica, di dimensioni mondiali: una sorta di irrinunciabile apertura verso ciò che oggi chiameremmo senza dubbio *contaminazione culturale*, un'esigenza evidentemente vitale che, nonostante tutto, non inficia minimamente il valore delle proprie radici nazionali.[21]

Si delinea, quindi, un ritratto finalmente ampio di Achille-Claude Debussy, compositore in cui la misura della sua immensa levatura artistica e umana si declina proprio in questa invidiabile capacità di muoversi in varie direzioni pur restando profondamente fedele ai propri principi estetici e alle proprie eredità; un artista che è riuscito ad essere al contempo attore e complice di una delle più grandi rivoluzioni musicali di tutti i tempi attraverso la consapevolezza che nessuna avanguardia possa fare a meno del passato, e che la diversità debba essere sempre accolta in un ideale abbraccio privo di qualsivoglia pregiudizio; una figura schietta, quindi, emblema di un miracoloso ed insondabile equilibrio tra estro, indagine costante della realtà che lo circonda e ferrea personalità.

Sotto quest'ultimo aspetto – forse il più inedito –, non mancano, sia nella sua produzione che nella sua vita pubblica e privata, elementi che attestano la forza e la solidità del suo iridescente pensiero, una luce propria, autorevole se non addirittura autoritaria (*anti-impressionistica*, potremmo persino affermare!), tipica certamente del

è che un gioco da bambini. E se ascoltiamo, senza alcun pregiudizio europeo, l'incanto delle loro "percussioni", siamo obbligati a constatare che le nostre sono soltanto un barbaro rumore da circo» (*MCr*, p. 216).

[21] Sotto questo aspetto, possiamo anche apprezzare la connotazione più puramente "politica" dell'arte e del pensiero debussyano: conoscere, riconoscere e persino inglobare culture diverse, pur rimanendo ancorato al proprio passato, dà prova di quella tipica esigenza delle grandi menti e delle grandi società umane, per le quali l'imprescindibilità delle proprie origini non contrasta con il bisogno di ampi respiri e di integrazione. Il riconoscersi in un preciso ambito culturale, quindi, prende decisamente le distanze dai nazionalismi e dalla chiusura tipica dei regimi che sarebbero di lì a poco esplosi in Europa.

genio; una individualità multiforme e cangiante, una natura nientemeno camaleontica, condita, qui e lì, da un immancabile senso del paradosso e della più sottile ironia.[22] Di tutto ciò possiamo aver contezza prendendo certamente in esame ulteriori sue composizioni, ma anche indagando quel prezioso bagaglio di informazioni rappresentato dagli scritti di Debussy, dalle interviste, dalle lettere e dagli articoli vergati di proprio pugno per alcune riviste dell'epoca. Un esercizio complementare, quest'ultimo, per nulla secondario alla conoscenza e all'approfondimento della sua produzione, qualora si abbia desiderio di scandagliare il personaggio fin nei meandri più nascosti della sua polimorfica natura. *Monsieur Croche antidilettante* è il titolo della raccolta di questi testi letterari: un vero gioiello biografico e autobiografico attraverso il quale è possibile immergersi tra le più recondite caratteristiche della personalità di Claude Debussy;[23] un'opera curiosa e rapsodica, nella quale egli espone in prima persona, con sarcasmo e mordacità, critiche pungenti, talvolta caustiche, considerazioni sulla vita musicale della sua città, sui teatri, su autori e interpreti, sulla storia, l'evoluzione e la divulgazione dell'arte. Di questi argomenti Debussy discorre ampiamente e liberamente, senza freni, con uno spirito sempre vivo e all'insegna della più completa apertura, talvolta affiancato dal suo *alter ego*: il Signor Croche, appunto, un personaggio che si esprime laconicamente e in maniera sprezzante, che compare e scompare senza alcun preavviso, che sentenzia giudizi implacabili.[24] Figura caricaturale decisamente trasversale, Monsieur Croche è espressione di uno spirito che migra dalla penna al pentagramma e dal pentagramma alla penna, la cui irrisione per il mondo e le sue rigide regole, cioè, si rintraccia sia nei numerosi esami critici di Debussy che in alcune sue composizioni. La condotta irriverente che spesso caratterizza i commenti e le valutazioni, in altre parole, sembra essere solo un diverso aspetto di quella *vis* con la quale il musicista delinea spunti macchiettistici e

[22] Si pensi, ad esempio, al noto questionario redatto nel 1899 (ma apparso solo qualche anno più tardi sulla rivista «Le Crapouillot»), nel quale Debussy risponde, talvolta seriamente, talvolta con un marcato intento dissimulatore, ad alcune precise domande che gli erano state sottoposte.

[23] L'opera, nella sua interezza, è stata tradotta in italiano e pubblicata da Il Saggiatore nel 2018.

[24] Dai modi irridenti e a volte persino scortesi, *Monsieur Croche* rimarca chiaramente le caratteristiche di *Monsieur Teste*, personaggio che dà il titolo all'omonima opera scritta nel 1896 dal poeta francese, e amico di Debussy, Paul Valéry.

grotteschi di personaggi di fantasia (come accade in *Général Lavine – eccentric* e in *Minstrels*), oppure vere e proprie canzonature nei riguardi di altri autori e della loro presunta pedanteria, primi tra tutti Muzio Clementi (la cui più famosa opera didattica viene apostrofata con un beffardo *Doctor*) e Richard Wagner, di cui, attraverso una distorta citazione del *Tristan und Isolde* presente nel brano *Golliwog's Cakewalk*, il compositore francese si fa beffa.[25]

Questo non è altro che uno dei tanti espedienti con cui Debussy esprime la sua forte avversione nei confronti dell'accademismo (salvo, poi, comporre una serie i dodici *Etudes* per pianoforte, ultima opera dedicata a questo strumento, che tradiscono un intento didattico totalmente assente nell'intero suo catalogo compositivo), affermando un'idea di libertà in musica che viene continuativamente dichiarata: dal rigetto verso l'istituzione del Conservatoire al ridimensionamento dell'importanza del blasonato Prix de Rome;[26] dall'intima necessità di

[25] Il fatto che il *Tristano*, una delle opere wagneriane più importanti, vera icona del genio tedesco, venga beffeggiata tramite un accostamento ad una danza di origini afro-americane (il *Cake-walk*), interpretata, per di più, da un personaggio della letteratura per l'infanzia (Golliwog, appunto), può dare la misura di quanto Debussy sia irriguardoso nei confronti di Wagner, compositore amato e idolatrato in gioventù, ma successivamente disconosciuto, se non nella chiara e indubbia genialità, almeno in quel ruolo di «creatore di formule musicali» la cui influenza, secondo il musicista francese, «*nuoce alla musica*» (C. Debussy, *Alla vigilia di Pelléas et Mélisande*, intervista redatta da Louis Schneider, in «Revue d'histoire et de critique musicale», avril 1902; *MCr*, p. 254). Ciò è solo in apparente contrasto con un'affermazione dello stesso compositore, espressa nel dicembre 1910 in una non meglio identificata *Dichiarazione a un giornalista austriaco*, nella quale Debussy ammette la grandezza di Richard Wagner, facendo però seguire questa affermazione da «...ma anche un genio può sbagliarsi. Wagner si pronuncia per la legge dell'armonia; io sono per la libertà. La libertà, per natura, è libera» (*ibidem*). In altre occasioni, il giudizio di Debussy su Wagner si dimostra molto chiaro e deciso, puntando decisamente a un ridimensionamento della sua impronta storico-artistica, specialmente se confrontata con quella di altri grandi compositori tedeschi, primi fra tutti Bach e Beethoven. In un articolo dal titolo *Considerazioni sulla musica "en plain air"*, pubblicato sulla rivista parigina «Gil Blas» il 19 gennaio 1903, Debussy dichiara: «...Bach è il Santo Graal; Wagner è Klingsor, che vuole distruggere il Graal e prenderne il posto... Bach splende sovrano sulla musica e, nella sua bontà, ha voluto che ascoltassimo parole ancora sconosciute [...]. Wagner va... dileguandosi... ombra fuligginosa e inquietante» (*ivi*, p. 90).

[26] Debussy si espresse più volte e molto duramente nei confronti dell'istituzione del conservatorio (dove peraltro seguì tutti gli studi accademici) e perfino del Prix de Rome, un importante concorso di composizione di cui risultò anche vincitore. In un articolo apparso su «Le Figaro» il 14 febbraio 1909, provocatoriamente intitolato *Che fare al Conservatoire?*, il compositore afferma: «La verità, per me, è che bisogna

una musica *en plain air*,[27] all'adozione, quale trama del proprio tessuto espressivo, della scala esatonale che, costituita interamente da toni interi, annulla le principali dinamiche di attrazione e repulsione al suo interno, decretando una sorta di *democratizzazione* di ogni suo suono, senza più gerarchie, senza obblighi di risoluzione, senza gradi più o meno importanti tra loro.[28]

In altre circostanze, o per altri contenuti ancora, le prese di posizione di Debussy sono egualmente determinate e risolute. Gli son sufficienti, a volte, pochissimi concetti per trasmettere la propria visione su un artista, un interprete o uno stile. Per quanto i suoi lavori possano conferire, in massima parte, un'idea di vaghezza, tanto le sue valutazioni, i commenti e le definizioni risultano netti e senza divagazioni. Stupisce, cioè, in un musicista amante delle mezze tinte, delle sfumature infinite e del *non detto*, trovarsi di fronte a giudizi mordaci che, in taluni casi, non lasciano scampo o adito ad

uscire dal Conservatoire il più presto possibile, per cercare e trovare la propria individualità» (*MCr*, p. 270). Quanto al Prix de Rome, in un articolo del 15 novembre 1901 apparso su «La Revue Blanche», egli scrive: «Fra le istituzioni di cui la Francia si gloria, ne conoscete una più ridicola del Prix de Rome? Lo so, si è detto più volte, e lo si è scritto ancor di più; senza alcun effetto però, visto che sopravvive e con quella deplorevole ostinazione tipica delle idee assurde...» (*ivi*, p. 70); e ancora, nel maggio 1903, sulla rivista «Musica»: «Ci sono vari modi di parlare del Prix de Rome... Per prima cosa lo si potrebbe definire una stupida istituzione... opinione che si traduce generalmente con questa domanda: Insomma, signori! Volete dirmi perché si inviano questi musicisti a Roma?» (*ivi*, p. 169).

[27] È noto come Claude Debussy si chiedesse il motivo per cui soltanto certa musica, principalmente quella scritta per le parate militari o poco altro, venisse regolarmente eseguita *all'aperto*, auspicando che in un futuro non lontano si arrivasse a concepire musica regolarmente eseguibile *en plein air* che, in questo modo, potesse interagire con l'ambiente circostante, cioè con l'aria, col vento, con il frusciare delle foglie, con il movimento degli alberi e con la luce che filtra attraverso le loro chiome (proprio come evocato dal brano *Cloches à travers les feuilles*).

[28] In questo senso, la scala esatonale, o a toni interi, può rappresentare una sorta di *versione francese* del principio dodecafonico: il mondo tedesco, con Schönberg, Berg e Webern, e quello debussyano virano entrambi verso l'abbattimento delle diseguaglianze tra i singoli gradi di una scala (una necessità universalmente sentita, quella di liberare i suoni dal giogo delle regole armoniche classiche). È possibile affermare, quindi, che le due parti giungono ad un risultato concettualmente identico, pur tracciando un percorso diametralmente opposto. Anche in questo si può rintracciare, *in nuce*, quella diversificazione di base tra il pensiero artistico di Claude Debussy e quello wagneriano il quale, proprio con l'esasperazione del procedimento cromatico, può essere a buon titolo considerato un prodromo del futuro ideale dodecafonico.

interpretazioni.[29] Severi anche alcuni punti di vista su autori a lui contemporanei, sulla divulgazione della musica classica, sull'educazione musicale nella società e finanche sulle abitudini del pubblico: Debussy, anche in questi casi, sembra avere idee nette, elargendo, su ogni versante, verdetti terribilmente taglienti, nei quali spesso troviamo una capacità di estrema sintesi e una sorprendente lungimiranza di vedute, che rende incredibilmente attuale il suo pensiero. Già nel 1903, ad esempio, in un articolo pubblicato per «Gil Blas», Achille-Claude afferma impietosamente e senza mezzi termini: «...la nostra epoca è un po' bacata, o troppo sovreccitata. Si va dalla complicazione estrema alla pochezza più assoluta»;[30] e ancora, in un'intervista del 6 dicembre 1910 rilasciata per «Azest» di Budapest: «È la sfortuna di oggi. L'arte è, per così dire, solo un'industria».[31] Né più clemente il compositore si mostra nei confronti dei fruitori del sapere artistico: «Umilmente» – egli afferma – «posso dire di aver assistito a vari tentativi di diffondere l'arte tra il pubblico, ma confesso di averne conservato solo un ricordo di profonda tristezza...».[32] Appare evidente, quindi, quale sia la considerazione che il Nostro nutre per il comune livello culturale della società degli inizi del XX secolo nonché per l'uditorio medio, tesi avvalorata da valutazioni se possibile ancor più estreme e sprezzanti, in cui il musicista mostra tutta la sua irriducibilità: «L'educazione artistica del pubblico» – scrive Debussy in un'inchiesta pubblicata nel 1903 – «mi pare la cosa più vana del mondo! Da un punto di vista puramente musicale, è un'impresa impossibile, se non addirittura nociva! [...] Ciò mi induce a temere che una sua diffusione troppo generalizzata conduca solo a una maggiore mediocrità. La splendida fioritura che le arti conobbero nel Rinascimento ha mai sofferto del clima di ignoranza che le ha viste nascere?».[33] Sentenze lapidarie e senza possibilità di appello, quindi, cui Debussy unisce una accesa idiosincrasia per i concorsi, per il virtuosismo strumentale fine a se stesso e perfino per alcune normali prassi in uso da sempre nel

[29] All'entusiasmo che Debussy, in alcuni articoli, mostra nei riguardi di autori come Fauré, Rimskij-Korsakov e Strauss, fanno da contraltare spigolosi verdetti sull'arte compositiva di altri grandi musicisti, quali Mendelssohn, Gluck e Grieg.

[30] C. Debussy, *Il Mozart di Saint-Maur*, in «Gil Blas», 30 marzo 1903 (*MCr*, p. 136).

[31] C. Debussy, *Intervista con André Adorjan*, in «Azest», 30 marzo 1903 (*MCr*, p. 289).

[32] C. Debussy, *Per il popolo*, in «Gil Blas», 2 marzo 1903 (*MCr*, p. 112).

[33] C. Debussy, *L'educazione artistica del pubblico contemporaneo*, in «La Plume», 15 marzo 1903 (*MCr*, p. 123).

mondo dello spettacolo, come gli applausi.[34] In contrasto con tutto questo, o forse a conferma della sua più intima indole, quasi che la sua ricorrente asprezza fosse – chissà – solo una maschera, un atteggiamento provocatorio, o un'arma di difesa nei confronti di una umanità di cui presentiva il progressivo disincanto e l'inesorabile perdita di affezione verso il *mistero*, non possiamo non far riferimento allo stile dei suoi scritti, non solo impeccabili nell'enunciazione e nella forma, ma anche pervasi di una stupefacente poeticità: «Mi ero attardato nella campagna intrisa d'autunno – scrive Debussy in uno di essi – trattenuto dalla magia delle vecchie foreste. Dalle foglie d'oro che cadevano celebrando la gloriosa agonia degli alberi, dal gracile Angelus che ingiungeva ai campi di addormentarsi, saliva una voce dolce e persuasiva che ispirava l'oblio più totale. Il sole tramontava solitario senza che nessun contadino pensasse a prendere una posa litografica in primo piano...».[35] Un *verbum*, soave, carezzevole e ammaliante, di ispirazione pari a quella che ritroviamo nella maggior parte delle sue pagine musicali: da esso si evince, qualora tutta la sua produzione artistica non bastasse a confermarlo, una sorta di profondo *credo* nel ruolo della bellezza e della sua intramontabile e insostituibile forza; nella sua assolutezza, nella sua primaria azione formativa e rigenerante, nella sua armonia, e in quell'esercizio costante e quotidiano mirato a mantenerla viva di generazione in generazione, di epoca in epoca.

I primi cent'anni senza Claude, in conclusione, ci rendono tristemente orfani di questo incanto, motivo ed espressione stessa di vita, valore unico, complesso e inestimabile, alla cui salvaguardia ogni essere umano dovrebbe tendere; nonché disperatamente lontani dalle ultime, autentiche manifestazioni di quella *matematica misteriosa i cui elementi partecipano dell'Infinito*, come Debussy stesso amava definire l'arte musicale.

[34] In uno scritto intitolato *Conversazione con Monsieur Croche*, pubblicato su «La Revue Blanche» il 1° luglio 1901, Debussy così si esprime nei confronti degli applausi: «...Non sta forse dimenticando che l'autentica sensazione di bellezza non può avere altri effetti se non il silenzio? Ma andiamo! Quando assiste a quello spettacolo fiabesco che è la morte del sole, le è mai venuto in mente di applaudire?» (*MCr*, p. 65).

[35] C. Debussy, *A proposito di certe superstizioni e di un'opera*, in «La Revue Blanche», 15 novembre 1901 (*MCr*, p. 69).

Poesia e filologia: Vittorio Sereni e Dante Isella

Niccolò Scaffai

1. «Non ci siamo mai visti, ma / ci conosciamo». L'Isella di Sereni

«Non ci siamo mai visti, ma / ci conosciamo»: è con queste parole che Vittorio Sereni, nei versi di *Al distributore*, suggella l'incontro con Dante Isella (1922-2007), dedicatario e personaggio della poesia, inclusa nella sezione *Apparizioni o incontri* degli *Strumenti umani* (1965):

> *Al distributore*
>
> Nel mese a me più avverso, di novembre
> tra incredibile luna e vapori
> di svenevole azzurro
> venne a me un azzurro più fermo.
> Sùbito fuori da Mendrisio, al bivio
> per Varese. «Non ci siamo mai visti, ma
> ci conosciamo, – disse – sono Isella.»
>
> O azzurra fermezza di occhi di re
> di Francia rimasti con gioia in Lombardia...[1]

Il carteggio tra Sereni e Niccolò Gallo permette di fissare al 25 agosto 1962 il termine *ante quem* per la stesura della poesia. In quella data, infatti, Gallo scrive all'amico, raccomandandogli «di aver *caro*

[1] V. Sereni, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Milano, Mondori, 1995, p. 169.

l'incontro con Isella»; «mi pare una cosa felice» prosegue «da accostare al *Ponte*, come *La speranza* va di pari passo con "sono andati via tutti"».[2] Due giorni dopo, Sereni risponde allegando alla lettera il dattiloscritto della poesia (insieme a quello della *Spiaggia*), in una redazione con varianti, su cui dovremo tornare.

Prima dell'incontro, avvenuto a un distributore sulla frontiera italo-svizzera, a entrambi familiare,[3] Sereni e Isella dovevano essere entrati in contatto «almeno all'inizio del 1948, quando ambedue, senza necessariamente vedersi (uno stabile a Milano, l'altro a Varese), collaborano al primo e unico numero della rivista "Provincia. Arti e Lettere", concepita proprio da Isella insieme a Luigi Ambrosoli».[4] Di sicuro, negli anni successivi non mancarono occasioni d'incontro, favorite dall'attività della rivista «Questo e altro» (fondata da Sereni e Isella insieme a Gallo e Pampaloni) tra il 1962 e il '64 e, prima ancora, dalla presenza di entrambi nella giuria del Premio «Libera Stampa» di Lugano, a partire dal 1959. La circostanza rievocata in *Al distributore*, se non si riferisce proprio a una trasferta oltreconfine per il Premio, sarà perciò precedente a quella data.

Certo è che lo scenario e la situazione automobilistica illustrati dalla poesia, per quanto feriali, non sono affatto indifferenti o marginali rispetto alle attitudini dei due protagonisti. Il piglio combattivo del Sereni guidatore, in contrasto con l'indole dell'uomo e del poeta, è noto specialmente per la celebre caricatura datane da Luciano Bianciardi nella *Vita agra*:

> Anche Vittorio, uomo mite e civile e pacioso, di poche tenui parole, appena ha in mano il volante diventa una belva, è come se si fosse chiuso in una scatola di rancore. Lui crede, perché l'ha

[2] V. Sereni, N. Gallo, *«L'amicizia, il capirsi, la poesia». Lettere 1953-1971*, a cura di S. Giannini, Napoli, Loffredo Editore, 2013, p. 119.

[3] Cfr. G. Fioroni, *Vittorio Sereni e la Svizzera. Gli "immediati dintorni" della poesia*, in «Otto/Novecento», 2 (2013), pp. 141-53; A. Morinini, *«La speranza»: Vittorio Sereni a due passi dal confine*, in F. Diaco, N. Scaffai (a cura di), *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, Pisa, ETS, 2018, pp. 15-32; D. Isella, *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009; O. Besomi, *Dante Isella e il Ticino*, in «Archivio storico ticinese», 145 (2008), pp. 67-94; C. Genetelli, *Quell'«anno degno di essere vissuto». Dante Isella a Friburgo*, *ivi*, 146 (2009), pp. 285-299.

[4] Cito dal commento inedito di Michel Cattaneo a *Gli strumenti umani*, di prossima pubblicazione per la Fondazione Bembo-Guanda editore: ringrazio qui il curatore per avermi messo a disposizione in anteprima la scheda sulla poesia.

> letto, e io so dove, d'avere allargato, con l'auto, la sua cerchia di libertà oggettiva, di essere uomo libero da piazza del duomo fino al mare della foce, e invece è lì, chiuso fra le lamiere, sordo alle tue parole, ostile al prossimo suo. Non vede il nastro del Taro lucido giù sotto Piantonia, non vede i boschi della Cisa, non vede le donne che dal margine offrono il panierino di giunco con le fragole o i lamponi [...][5]

D'altra parte, come ha ricordato Silvia Sereni, anche Isella era un «ottimo pilota d'auto», tanto da «prendere benevolmente in giro» l'amico poeta «per come, pur amando guidare, manovrava il volante».[6]

Aneddoti e memorie, tuttavia, se contribuiscono a colorare il quadro dell'incontro, non devono far pensare che *Al distributore* sia solo un testo d'occasione. Del resto, Sereni per indole o necessità è stato un poeta tutt'altro che dispersivo, incline a dosare la scrittura e concentrarne i risultati in pochi libri, composti e organizzati con cura (massima nel caso degli *Strumenti umani*, come conferma proprio il carteggio con Gallo). Statuto e funzione della poesia sono infatti diversi rispetto a quelli che altri autori hanno concesso alle *nugae* per i loro critici e filologi: si pensi, per contrasto, al Montale della "dispersa" *Da una pesa*, introdotta dall'epigrafe «cartolina a G. Contini»: «Mal covati col Segre, da 'rinfresco' / al nuovo Conte Palatino indenni / [...] / onoriamo il Contino fiorentino»).[7] *Al distributore* è invece una poesia coerente e organica, sul piano tematico e fenomenico, alla sezione degli *Strumenti* che la comprende – di un'apparizione o incontro, appunto, si tratta. Inoltre, il motivo dell'automobile, che emerge così spesso nei versi sereniani, non è un mero accessorio, funzionale a un effetto di realtà, ma un «agente della riflessione *in itinere* sulla libertà dell'io e dei suoi limiti».[8]

---

[5] L. Bianciardi, *La vita agra* [1962], in Id., *L'Antimeridiano. Tutte le opere*, I, Milano, Isbn edizioni, 2005, pp. 704-705.

[6] S. Sereni, *Un mondo migliore. Ritratti*, illustrazioni di Giovanna Sereni, Milano, Bompiani, 2019, p. 123.

[7] E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 824.

[8] L. Lenzini, *L'automobile di Sereni*, in Id., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 17; nel saggio, Lenzini si ferma sul brano di Bianciardi citato sopra, individuando e commentando i «sorprendenti riscontri testuali che il brano del romanzo offre al lettore di *Autostrada della Cisa* (databile intorno al 1980) una delle supreme e conclusive poesie di *Stella variabile*» (*ivi*, p. 18).

Quanto detto vale, per così dire, *a parte subiecti*, cioè dalla prospettiva dell'autore; dal punto di vista del destinatario e personaggio, cioè *a parte obiecti*, quale senso e funzione può avere avuto la poesia? Col senno di poi, si può immaginare che *Al distributore* abbia rappresentato una specie d'investitura, il che non sarebbe irrilevante per collocare e interpretare le successive imprese dedicate da Isella all'opera di Sereni. Peraltro, non è da escludere che già in *Al distributore* s'intraveda un riferimento ai lavori allora già compiuti dal filologo. Nei nove versi della poesia si contano ben tre occorrenze dell'aggettivo «azzurro»:[9] non poche, anche per un poeta di iterazioni come Sereni, tanto che la parola tende ad assumere «la funzione di centro tematico»[10] del testo. Chissà allora che nell'incontro tra Isella e Sereni non s'insinui un terzo lombardo, quel Carlo Dossi alle cui *Note azzurre* Isella aveva lavorato, dandone un'edizione già nel 1955.[11] D'altra parte, che ci sia o no un implicito richiamo al titolo dossiano, e per quel tramite al lavoro di Isella, l'azzurro è per Sereni il colore, anzi l'atmosfera di «prodigi» e «avventi», a riprova di quanto *Al distributore* trovi posto a pieno titolo nella sezione del libro più esposta a un sospetto di trascendenza: «Fino a inventare quel colore ultimo e uniformante, quell'indefinibile azzurro, quella penombra marina, che appare come il naturale elemento in cui immergere mostri e prodigi, amori e battaglie: non più colore, ormai, ma atmosfera, cioè spazio fertile d'illusione e realtà, di sparizioni e di avventi».[12]

L'archivio di Sereni ha restituito una redazione della poesia con una variante notevole, attestata anche da un dattiloscritto conservato da

[9] Per la ripetizione di «azzurro» si vedano anche *La strada di Creva*; ii, vv. 2-3: «Ma dove ci conduce questo cielo / che azzurro sempre più azzurro si spalanca»; e la traduzione da Jacques Rabémananjara, *Canto XXII* (*Il musicante di Saint-Merry*, vv. 1-6, ora in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 337): «Azzurro, così azzurro occhio del cielo / dietro il vetro! / Vita in fiore tra le ciglia. / Intero tra le palpebre l'azzurro. / Azzurro, così azzurro occhio del cielo /dietro il vetro».

[10] P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1972], ora in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 119.

[11] Isella aveva curato per Ricciardi, nel 1955, un'edizione completa che non ebbe mai diffusione; qualche anno dopo, nel 1964, ne uscì da Adelphi una versione censurata, rivista poi nel 1988. L'edizione integrale (C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, con un saggio di N. Reverdini), così come era stata in origine allestita dal curatore, è uscita infine nel 2010 nella collana «Gli Adelphi».

[12] *Introduzione a Fantasie d'amore e di guerra dall'«Orlando Furioso»*, con 15 incisioni a colori di Aligi Sassu, Milano, Edizioni dell'Orso, Milano 1974; poi in *Amici pittori*, pp. 105-106, ora in V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 1199.

Giancarlo Buzzi: una coda centonaria (poi cassata a penna), formata da versi di Ungaretti (*Fratelli*) e di Dante (*Pg*. vi, con l'apparizione o incontro di un altro lombardo, Sordello):

> Di che reggimento siete,
> fratelli...
> E l'un l'altro abbracciava

La rinuncia ai versi finali, attuata a costo di contraddire il giudizio favorevole di Gallo,[13] ha evitato gli effetti di una doppia citazione troppo eloquente, e sproporzionata, anche se mirata non a equiparare gli incontri cantati dai due «padri»[14] a quello con Isella, ma a includere il dialogo con il destinatario nel cerchio della poesia, trasferendolo dal piano reale a quello ideale e mentale dell'«apparizione». D'altra parte, in una poesia già percorsa da un dantismo di situazione (il motivo dell'incontro, appunto) e di linguaggio (evidente nel sintagma «venne a me», v. 4, da accostare a *Par*. XV, v. 137 «mia donna *venne a me* da Val di Pado», citato alla lettera nell'*Intervista a un suicida*), un inserto diretto avrebbe sovraccaricato l'omaggio allusivo all'altro Dante, protagonista dell'incontro reale, e alzato il tasso di manierismo, già sensibile, della poesia. Il sistema di contrappesi che tiene in equilibrio la poesia sereniana tra il fantasma dell'eccezione lirica e la necessità del contesto anti- o postlirico sarebbe stato posto sotto sforzo dal ricorso un po' fuori tempo al "metodo mitico" eliotiano come forma di configurazione del testo a mosaico. In conclusione, *Al distributore* non aveva bisogno di quei versi finali per collocarsi all'insegna di un tema ricorrente negli *Strumenti umani*, quello dell'amicizia come sentimento della poesia e scampo dalle cure, che emerge in tante occasione e forme nei versi sereniani e si rivela nei suoi moventi in molte lettere, scambiate con i corrispondenti più affini.

II. La «scoperta o rivelazione del fantasma». Il Sereni di Isella

Se il personaggio Isella entra nei versi di Sereni nei primi anni Sessanta, l'interesse del filologo Isella per l'opera sereniana matura

[13] Nella lettera a Sereni del 2 settembre 1962, Gallo scriveva infatti: «*Al distributore*, benissimo tutto. Lascia così. Anche Ungaretti nella disposizione metrica giusta» (V. Sereni, N. Gallo, «*L'amicizia, il capirsi, la poesia*», cit., p. 127).

[14] «Muore per la seconda volta mio padre», scriverà Sereni nell'articolo *In morte di Ungaretti* [1970], ora in V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 657.

più di vent'anni dopo. L'edizione di *Tutte le poesie* di Sereni, uscita nello «Specchio» Mondadori nel 1986 a cura della figlia Maria Teresa (la primogenita, detta Pigot, scomparsa nel 1991), è introdotta infatti da un saggio di Isella sulla *Lingua poetica di Sereni*: «Per sua stessa confessione diretta», si legge in quella prefazione,

> Sereni non è un poeta da "varianti". "Non è mia abitudine", annota, "tornare su cose da me scritte in passato per mutarle o modificarle. La coscienza, in me, di ciò che scrivo via via si perde ben presto. Posso dirlo senza falsa modestia; il credito che concedo a me stesso sta sempre tra l'ultima cosa scritta e la prossima da scrivere. Non risale più indietro, se non come memoria del preciso rapporto tra la circostanza (momento o situazione) di fatto e un testo scritto. Molto autobiografico, come si vede".[15]

Il brano di Sereni citato qui da Isella proviene da *Gli immediati dintorni* («Due ritorni di fiamma», 1961), ma è stato sottoposto a un taglio che, a posteriori, potrebbe sembrare tendenzioso. Il testo sereniano (che contiene quasi un esercizio di autovariantistica) continua infatti così nell'originale: «Questa regola vale, naturalmente, per le cose scritte e concluse – magari stampate –, non per quelle rimaste agli inizi o a metà».[16] Sereni in effetti, qui e altrove,[17] mostra di conoscere o intuire concetti importanti per la filologia d'autore, che lo stesso Isella, partendo dal magistero di Contini,[18] ha messo a fuoco:

[15] D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, prefazione a V. Sereni, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, pp. XIII-XIV. Il saggio era già apparso negli atti del convegno *La poesia di Vittorio Sereni*. Milano, 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 21-32.

[16] V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 622.

[17] Si veda in particolare *Il lavoro del poeta*, testo di una conversazione tenuta da Sereni nel maggio del 1980 alla «Fondazione Corrente» e pubblicata poi in «Incognita», 1, 1982, pp. 47-62, e in «Poetiche», fasc. 3, 1999, pp. 331-351; si legge ora in V. Sereni, *Poesie e prose*, cit., pp. 1126-1143.

[18] Come ha scritto Pietro Gibellini, «Isella fu il maggior realizzatore, in concrete edizioni, di quella filologia d'autore che Contini aveva additato come moderna cifra del *work in progress* e della tendenza al valore e presupposto nei suoi sondaggi di critica variantistica» (*Dante Isella, filologia come etica*, in «Ermeneutica letteraria», 4, p. 10). Sul metodo e i lavori di Isella si veda S. Carrai, *La filologia di Dante Isella*, in «Filologia italiana», 6, 2009, pp. 9-20.

> Non tutte le varianti sono ugualmente portatrici di "valore": alcune, infatti, un appunto incondito, un semplice promemoria, documentano il passaggio da uno «stato d'attesa» alla «scoperta o rivelazione del fantasma» (come dire: dal non-essere all'essere, termini ovviamente incomparabili); altre, le «vere e proprie "correzioni"» ci rivelano invece, nel confronto tra due stadi, «la rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi».[19]

L'alternativa fra «stato d'attesa» e «rivelazione del fantasma» coincide almeno in parte con quella fra instaurazione e sostituzione, che lo stesso Isella ha così illustrato, ancora in riferimento alla variantistica continiana (in particolare al saggio fondativo del metodo, *Come lavorava l'Ariosto*, del 1937):[20]

> È solo nel secondo dei due stati ben distinti fin dal testo del '37, cioè le varianti sostitutive, che Contini riconosce la possibilità di sorprendere «immanente all'operazione del poeta la coscienza del suo tono proprio e, per i temperamenti più riflessivi, la sua idea di poesia, cioè la sua poetica». Non, invece, nel primo: le varianti instaurative, dichiarate non fruibili per l'impossibilità di mettere a confronto un non-valore con un valore, esattamente come lo zero con la serie dei numeri positivi. Questi enunciati, largamente noti, vengono qui richiamati perché è frequente una certa confusione non meramente terminologica, vischiosamente recidiva, per cui si chiamano correttamente «varianti sostitutive» tutte le lezioni (si tratti di una parola singola o di una porzione più o meno estesa di testo) che ne soppiantano altre precedenti, ma «varianti instaurative», impropriamente, tutte quelle che, al contrario, si impiantano *ex novo*.[21]

È complessivamente vero che Sereni sostituisce poco, che cioè non varia radicalmente le lezioni dei testi già pubblicati; d'altra parte, instaura (e dis-instaura) moltissimo prima della pubblicazione e della stessa formazione del testo riconoscibile in quanto tale: in quella fase,

[19] D. Isella, *Contini e la critica delle varianti* [1990], in Id., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, p. 229.

[20] In G. Contini, *Esercizi di lettura* [1939], Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.

[21] D. Isella, *Ancora della filologia d'autore* [1999], in Id., *Le carte mescolate*, cit., p. 237.

cioè, in cui il testo è contenuto in potenza nel magma di abbozzi e note che costituiscono gli intricatissimi avantesti sereniani. Il saggio di Isella appena citato è stato composto proprio dopo la "scoperta" di quei materiali contenuti nell'archivio privato di Sereni. Anzi, il cantiere sereniano rappresenta il movente del saggio:

> Partirò dunque dall'edizione delle *Poesie* di Vittorio Sereni: perché ultimo, in ordine di date, dei miei contributi in questo campo [...]; e perché, se è vero (com'è vero) che deve essere l'oggetto della propria ricerca a determinare la scelta del miglior metodo d'approccio critico, nessuna opera, meglio della poesia di Sereni, potrebbe giustificare l'uso degli strumenti propri della filologia d'autore. La quale, in questo caso, è stata messa continuamente di fronte a una fenomenologia tanto complessa, talvolta al limite della possibilità di un'ordinata formalizzazione, da sollecitare tutte le risorse del mestiere e ampliarne proficuamente gli orizzonti.[22]

III. «Più lo statuto del sogno che della realtà. L'edizione delle *Poesie*

L'edizione delle *Poesie* citata nel passo è quella procurata dallo stesso Isella e uscita nel 1995 nei «Meridiani» di Mondadori, collana fondata proprio da Vittorio Sereni.[23] Tra l'edizione critica e la raccolta dello «Specchio» corre poco meno di un decennio,[24] che sul piano della filologia sereniana vale quanto un secolo, proprio per via dell'accesso all'archivio del poeta. Dopo la sua morte, nel febbraio del 1983, la moglie Luisa e la figlia Maria Teresa procedettero infatti a un primo riordino delle carte di Sereni, cui spesso aggiunsero glosse su cronologia, genesi, riferimenti dei testi, che vennero poi schedate e utilizzate da Isella per l'edizione critica.[25]

---

[22] *Ivi*, p. 235.

[23] Sul Sereni editore, è di riferimento G.C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.

[24] Nel frattempo, aveva visto la luce anche un'antologia commentata di poesie sereniane, curata con Clelia Martignoni e uscita in un'edizione per la scuola da Nastro & Nastro di Luino nel 1993 (sarà ripresa nel 2002 nei tascabili di Einaudi).

[25] L'Archivio Vittorio Sereni, ora conservato presso il Palazzo Verbania di Luino, comprende il Fondo Sereni, il Fondo Mondadori e la biblioteca personale del poeta acquisita nel 2007. Il Fondo Sereni (già noto come APS Archivio Privato Sereni) costituisce il nucleo originario e, prima di essere trasferito a Luino, era conservato in

Il volume è composto da una sezione introduttiva di centoventicinque pagine (formata a sua volta dalla *Prefazione* di Isella, da un'*Antologia critica* a cura di Pier Vincenzo Mengaldo e dalla *Cronologia* allestita da Giosue Bonfanti); dai testi delle poesie che occupano nel complesso duecentosessantasei pagine; dalla sezione *Apparato critico e documenti* (che va da p. 267 a p. 890), seguita dalla *Bibliografia critica* raccolta da Barbara Colli e dagli *Indici* (insieme contano settanta pagine). La parte più cospicua del volume perciò è occupata dall'apparato, che si sviluppa in un numero di pagine (seicentoventitré) quasi triplo rispetto alla porzione che accoglie le poesie.

È arduo inerpicarsi per i sentieri della "psicofilologia" (anche se la categoria fu adottata da Rosanna Bettarini giusto a proposito di un'edizione che Isella, per sua stessa ammissione, ha tenuto ben presente, *L'opera in versi* di Montale).[26] Forse però l'ampiezza e l'*horror vacui* di un apparato come quello del «Meridiano» Sereni, che ha colpito i recensori[27] e suscitato subito la meraviglia e poi anche la perplessità dei lettori e fruitori,[28] dipendono in parte da fattori per così

casa Sereni, in via Paravia 37 a Milano. Per dati e notizie più approfonditi rimando al sito dell'Archivio: www.archiviovittoriosereni.it, e alla descrizione del Fondo procurata da Giulia Raboni nell'ambito del progetto *ArchiLett900*, consultabile sul sito «LombardiaBeniCulturali»: http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA0087AA/ (ultimo accesso: 26/6/2020).

[26] La «filologia sincrona dell'autore vivo (tale allora Montale, che firmava un libro d'autore assistito, dentro un capitolo sensibilissimo della filologia fondato da Contini e da me, e sia pure non scritto) è anche una "psicofilologia" e un equilibrio di forze tra loro in tensione, perché il filologo per natura e cultura vuole conservare mentre l'autore vivo vuole innovare e dirompere» (R. Bettarini, *Scritti montaliani*, a cura di A. Pancheri, introduzione di C. Segre, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 297).

[27] Mi limito a segnalare due delle recensioni più ampie e, nella diversità del taglio e degli obiettivi, più esaurienti: quella di Uberto Motta in «Aevum», LXX, 1996, 3, pp. 791-797 e quella di Renato Nisticò in «Belfagor», LIII, 1998, 3, pp. 380-383, che osservava: «l'oggetto stesso della pubblicazione, le poesie del grande Sereni, sembrano cedere un po' del fuoco dell'attenzione allo straordinario rutilante dispiegamento di strumenti filologici che esso suscita» (p. 380).

[28] A rendere spesso non semplice la fruizione dell'apparato sono anche fattori estrinseci, ma essenziali: per esempio, sigle e abbreviazioni che identificano i testimoni e forme parziali e provvisorie delle singole raccolte non vengono sciolte in un'apposita legenda iniziale, ma al loro primo utilizzo all'interno dell'apparato. In generale, poi, avrebbe giovato alla formalizzazione delle varianti una pagina più spaziosa di quella prevista dalla collana dei «Meridiani». Sarà anche per questi fattori che l'eccezionale ricchezza della documentazione fornita da Isella non ha ancora prodotto un adeguato,

dire psicologici, o meglio psicoattitudinali. Tra questi, forse, la volontà di correggere e quasi seppellire l'affermazione consegnata al saggio prefatorio del 1986 («Sereni non è un poeta da "varianti"»); ma vanno certamente considerati anche l'entità della scoperta e il conseguente dispiegamento di un'energia pratica che ha sempre animato i cantieri filologici coordinati da Isella con «progettualità, talento che vorrei definire di legislatore e una straordinaria capacità operativa e organizzativa».[29]

D'altra parte, l'eccezionale estensione e la complessa articolazione dell'apparato corrispondono soprattutto alla natura dei documenti (chi li ha visti non può non ammirare il tentativo di dominare il caos e di imporvi una regola intrapreso da Isella). Si sarebbe potuta concepire una diversa rappresentazione dei materiali, che desse conto in forma più immediata o meno esposta agli inciampi che ostacolano anche i lettori avvertiti? Probabilmente sì, anche se bisogna considerare i limiti delle risorse tecniche e delle consuetudini editoriali dei primi anni Novanta. Se fosse stata realizzata dieci o vent'anni dopo, è probabile che l'edizione sarebbe stata integrata o direttamente sostituita da una versione digitale, che avrebbe permesso (e ancora permetterebbe, se si ci si accingesse a fornirla) di aggirare, con l'evidenza dell'immagine, alcuni problemi di formalizzazione incontrati e non del tutto superati.

La stessa mobilità delle lezioni dei testi sereniani, che connette abbozzi, progetti e fogli sparsi, è un tratto che avvicina quell'insieme alla forma di un ipertesto.[30] «La sovrabbondanza di materiali documentari – ha ammesso infatti Isella – dai manoscritti conservati da familiari e amici alle stampe periodiche, e la varietà delle situazioni che ne emergono, molto diverse da testo a testo, hanno comportato fin dalle fasi preliminari problemi di ogni tipo», cui si aggiunge la

sistematico esercizio di vera e propria della critica delle varianti sereniane. Si veda però, anche come suggerimento della strada lungo la quale proseguire, F. Magro, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, in *«Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*. Atti della Giornata di Studi, Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, a cura di G. Fioroni, Lecce, PensaMultimedia, 2015, pp. 135-165.

[29] C. Martignoni, *Rileggere Sereni (e altre considerazioni novecentesche)*, in «Strumenti critici», XXIV, 2009, 2, numero monografico *Dante Isella e la filologia d'autore*, a cura di F. Gavazzeni e C. Martignoni, p. 317.

[30] Lo aveva già osservato Nisticò, nella recensione citata: «Questa edizione critica è esaustiva a tal segno che muta la sua natura in ipertesto; e più che alle teorie di Genette ci riferiamo qui con maggiore deliberazione a quel nuovo oggetto letterario che è stato messo a disposizione dallo sviluppo del mezzo elettronico» (p. 382).

difficoltà di «lettura degli autografi, più ostici di quanto non fossimo preavvertiti dallo stesso Sereni. [...] In tale senso l'esperienza compiuta può dirsi unica, anche per chi ha una certa consuetudine con i problemi di filologia d'autore» (*Avvertenza*, p. 270).[31]

Per far fronte alla complessità dei documenti, Isella ha organizzato l'apparato critico di ciascun testo in quattro fasce: la prima registra le edizioni d'autore in volume, dalla *princeps* fino alla raccolta complessiva del 1986; la seconda allinea testimonianze autografe o dattiloscritte, originali o conservate in fotocopia; la terza elenca le apparizioni dei testi in sedi sparse, come riviste o giornali; la quarta riunisce tutte le varianti manoscritte o a stampa, ordinandole lungo l'asse evolutivo, cioè secondo la cronologia di sviluppo a partire dalla costituzione o instaurazione dei testi.

A queste fasce si aggiunge un quinto settore, in cui compaiono brani di lettere, interviste e pronunciamenti da cui si desumono non solo informazioni sulla stesura delle poesie e ulteriori varianti, ma anche note di autocommento, sull'esempio dell'*Opera in versi* di Montale.[32] Nei casi, non rari, di elaborazioni particolarmente complesse, le varianti manoscritte o a stampa sono rappresentate separatamente; quando le diverse redazioni di un testo sono profondamente diverse,

[31] Esperienza "unica" anche perché non proseguita: come lo stesso Isella annunciava nell'*Avvertenza*, al «Meridiano» delle *Poesie* doveva seguire un volume con le traduzioni e le prose; il progetto incompiuto ha trovato un diverso adempimento nel volume curato da Giulia Raboni, *La tentazione della prosa* (Milano, Mondadori, 1998) e nel successivo «Oscar» di *Poesie e prose*, cit.

[32] Sul confronto tra le due edizioni, e in generale sulla formazione continiana di Isella, si veda quanto scrive C. Genetelli, *Dante Isella e Gianfranco Contini, una lunga fedeltà*, in «Ermeneutica letteraria», 7, 2011, pp. 99-115: «Quanto all'edizione critica dell'*Opera in versi* di Montale, sarà anch'essa tenuta presente in un'altra, omologa impresa iselliana di filologia d'autore, ossia l'ardua edizione critica delle *Poesie* dell'amatissimo Vittorio Sereni (Milano, Mondadori, 1995): ma, osservo, non è ripetizione arcadica di un esercizio già proposto da altri, perché l'"intricata selva documentaria" di Sereni presenta un di più di complessità per il filologo, che si traduce (qui più che mai) in necessaria penetrazione e interpretazione del modo di lavorare del poeta. Si rimane nel paradigma, ma il cimento è diverso, progressivo. Di nuovo, inoltre, si manifesta la felice, proficua attrazione verso il polo esegetico: un'ultima sezione di un apparato assai ampio e articolato (dettato dalla ricchissima e variegata fenomenologia dell'originale) è dedicata infatti a citazioni d'autore (lettere, interviste, dichiarazioni), e talvolta di suoi amici e corrispondenti. La via degli "autocommenti" era beninteso già stata esperita (ma più parcamente) pure nel modello montaliano offerto da Bettarini e Contini» (p. 113).

come accade per *Un posto di vacanza*, ciascuna è dotata di un proprio apparato. Sono precisamente questi i casi in cui i confini tra il processo di formazione del testo e quello della sua elaborazione tendono a confondersi (e in cui il supporto digitale sarebbe quindi più utile). Il metodo continiano, che prende in considerazione le varianti sostitutive, viene spinta qui ai suoi limiti, e anche un po' oltre, in direzione della critica genetica (cui pure Isella non aderisce, non abbandonando mai l'idea di una preminenza del testo rispetto alle sue premesse avantestuali, chiaramente e gerarchicamente distinte dalla poesia come valore compiuto).

A venticinque anni dall'uscita, è possibile fare un bilancio sull'importanza dell'edizione delle *Poesie*. La prima questione da mettere in luce è l'autorità canonizzante che il volume ha esercitato, non tanto rispetto a Sereni, che era già *pivot* nella tradizione contemporanea,[33] quanto all'insieme dei poeti del secondo Novecento, da allora oggetto costante e pregiato di attenzione critico-filologica e editoriale.[34] Il «Meridiano» Sereni è stato infatti a sua volta modello e salvacondotto per altre edizioni (soprattutto, ma non esclusivamente, nella stessa collana), non tutte propriamente critiche ma filologicamente accurate, dotate di estesi apparati che danno conto della specificità e dei problemi ecdotici dei testi da pubblicare. Alcuni di quelle edizioni sono state avviate o pubblicate viventi gli autori, che hanno perciò, almeno in parte, orientato scelte e interpretazioni dei curatori.[35] Sono edizioni che, oltre a rispecchiare le peculiarità dei testi e del modus operandi degli autori, esprimono spesso anche orientamenti, vocazioni, perfino idiosincrasie dei

[33] Tra i più autorevoli sostenitori della centralità di Sereni nella tradizione postmontaliana, centralità peraltro non colta da Gianfranco Contini che concede uno spazio ridotto al poeta degli *Strumenti* nella *Letteratura dell'Italia unita*, occorre citare almeno Pier Vincenzo Mengaldo e Franco Fortini, per i rispettivi studi e antologie: soprattutto *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori, 1978), curata dal primo e, del secondo, il volume *I poeti del Novecento* (Roma-Bari, Laterza, 1977; nuova edizione a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017).

[34] Sul rinnovamento del canone contemporaneo delineato dalle edizioni dei «Meridiani» si veda quanto ha scritto Renata Colorni, che ha diretto la collana dalla metà degli anni Novanta: *I Meridiani Mondadori fra tradizione e innovazioni*, in R. Polese (a cura di), *Fare libri. Come cambia il mestiere dell'editore*, Parma, Guanda, 2012.

[35] Su questioni e procedure relative all'edizione dei testi contemporanei, si veda P. Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013 (e il volume che ne rappresenta il seguito: *Editing Duemila*, Roma, Salerno, 2020).

curatori.[36] Anche in questo il «Meridiano» sereniano di Isella ha rappresentato un fondamentale precedente, tanto per la filologia d'autore che per gli esiti dell'editoria italiana di cultura. Tra gli altri, vanno ricordati i volumi: *Opere* di Attilio Bertolucci (a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, 1997); *L'opera in versi* di Giorgio Caproni (a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, 1998: è una vera e propria edizione critica e, anche per questo, l'influenza del modello proposto da Isella vi si percepisce in grado maggiore che in altri «Meridiani» novecenteschi); *L'opera poetica* di Mario Luzi (a cura di Stefano Verdino, 1998); *Le poesie e prose scelte* di Andrea Zanzotto (a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, 1999); *I versi della vita* di Giovanni Giudici (a cura di Rodolfo Zucco, 2000); *Tutte le poesie* di Pier Paolo Pasolini (due tomi, a cura di Walter Siti, 2003); *L'opera poetica* di Giovanni Raboni (sempre per la cura di Zucco, 2006); *L'opera poetica* di Amelia Rosselli (a cura di Stefano Giovannuzzi con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, 2012). Va aggiunto alla serie almeno il «Meridiano» dei *Saggi ed epigrammi* di Franco Fortini (a cura di Luca Lenzini, 2003).

La seconda ragione dell'importanza delle *Poesie* del 1995 consiste nell'aver illustrato l'*habitus* compositivo del poeta, mostrandone una complessità tale da cambiare radicalmente l'idea stessa di lavoro che le raccolte sereniane – cioè la parte emersa della sua attività – avevano fino ad allora trasmesso. In Sereni è particolarmente forte la tensione tra libro e scrittura, che si manifesta da un lato nel compromesso tra l'organizzazione del nuovo (il libro da pubblicare, le poesie mai raccolte) e la continuità con il vecchio; dall'altro lato, nella dialettica tra il progetto, la pianificazione delle raccolte (l'archivio è pieno di indici e piani), e l'occasionalità della composizione. Le carte dell'autore mostrano infatti come l'organizzazione del libro si sovrapponga a un sostrato compositivo in cui la consistenza, la reciproca autonomia, l'instaurazione dei testi come individui formati sono assai più incerte di quanto l'ordine rigoroso dei libri finiti non farebbe supporre. È come se il libro calasse sulla scrittura, che resta

[36] Sugli aspetti ecdotici dei «Meridiani» cfr. M.T. Giaveri, *La critica genetica nell'edizione dei "classici"*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2, 2017, pp. 18-30, https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/9210 (ultimo accesso: 5/7/2020).

però il vero principio generatore della poesia di Sereni. Ora, questa pratica corrisponde anche un'attitudine poetico-esistenziale di Sereni, che infatti elegge a tema la dimensione del "lavoro" e della "variabilità". Anche di questo ci parla il titolo del suo ultimo libro, *Stella variabile*: una variabilità, o debolezza, che non è giustificata dall'assetto controllato del macrotesto, ma che riconosciamo e comprendiamo entrando nell'archivio di Sereni, seguendone i processi, osservando i materiali su cui si basa il lavoro del poeta.[37] Il nesso tra pratica testuale e poetica, che l'edizione mette in luce, sancisce l'alleanza tra poesia e filologia indispensabile per la comprensione dell'opera di Sereni. Ne era consapevole Dante Isella, quando nella *Prefazione* al «Meridiano» ha scritto:

> In una visione fluida del mondo, che nella sua incessante deformazione (in senso etimologico) ha più lo statuto del sogno che della realtà, il poeta fissa, quasi individuasse una possibilità embrionale di ordine, alcuni punti sicuri di riferimento (identificabili, a livello di contenuti, con i valori positivi dell'amicizia, della bellezza, della valentia ecc.; e con i "campioni" che ne sono i portatori).[38]

Lo statuto del sogno, più che della realtà, riguardava anche l'incontro tra Isella e Sereni rievocato in *Il distributore*, in cui sono proprio i «valori positivi dell'amicizia» a entrare in gioco. Se non un commento, il passo della *Prefazione* alle *Poesie* può contenere allora un'eco «dall'altra riva» dei versi sereniani, e quasi una prosecuzione del dialogo, con altri mezzi.

[37] Rimando per questi aspetti a N. Scaffai, *Il lavoro del poeta tra l'archivio e il libro*. Atti del Seminario *I poeti di APICE. La poesia in archivio. Progetti autoriali e processi editoriali*, Università Statale di Milano, 18 settembre 2018, Milano, Unicopli, 2019, pp. 18-31.

[38] V. Sereni, *Poesie*, cit., p. XII.

La letteratura contro il lavoro

Una riflessione a partire da *Works*, *Ipotesi di una sconfitta* e *108 metri*

Enrico Bormida

Il lavoro occupa un ruolo centrale nella vita umana, e di conseguenza anche nella letteratura: si pensi al filone del romanzo impiegatizio, che si diffonde in Italia a partire da fine Ottocento;[1] o agli anni Cinquanta-Settanta del Novecento, momento di esplosione della narrativa industriale.[2] Con la fine del fordismo e la diffusione progressiva del precariato, il lavoro è ritornato a essere un tema di grande importanza nella produzione letteraria italiana, e lo è tutt'ora.[3] Per la critica, la difficoltà principale nello studio di opere che trattano

---

[1] Cfr. M. Tortora, *M'impiego ma non mi spezzo. La figura dell'impiegato nella letteratura dell'Otto e del Novecento*, in «L'interpretazione e noi», 6/1/2016: https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/430-m%E2%80-%99impiego-ma-non-mi-spezzo-la-figura-dell%E2%80%99impiegato-nella-letteratura-dell%E2%80%99otto-e-del-novecento-1.html (ultimo accesso: 4/5/2020); M. Tortora, *Tozzi e la tradizione del romanzo impiegatizio europeo*, in R. Castellana, I. de Seta, *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, Roma, Carocci, 2017.

[2] Cfr. G. Barberi Squarotti, C. Ossola (a cura di), *Letteratura e Industria*, Firenze, Olschki, 1997; G. Bigatti, G. Lupo, *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, Bari, Laterza, 2013.

[3] Cfr. C. Baghetti (a cura di), *Letteratura e lavoro in Italia. Analisi e prospettive*, numero monografico di «Νότος», 4, 2017; P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2013; S. Contarini (a cura di), *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economica e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, numero monografico di «Narrativa», 31/32, 2010.

dal punto di vista letterario un tema sociale – soprattutto se, come in questo caso, contemporaneo – è quella di dimenticarsi che l'oggetto è la letteratura, come avverte Toracca.[4]

Prima di procedere nell'analisi di un romanzo a tema lavorativo è importante ricordare, allora, che ogni opera letteraria deriva dal lavoro di uno scrittore, e non è quindi un testo scientifico né un documento fedele alla realtà: Chirumbolo sostiene che «nel momento stesso in cui un autore decide di trascrivere la propria esperienza lavorativa, anche nel modo più semplice e diretto, già in quel momento si viene a creare uno scarto simbolico – dovuto ovviamente al mezzo linguistico – per cui la vicenda raccontata si trasforma subito in qualcosa di altro».[5] Il lavoro è rappresentato allora da chi l'ha vissuto, ma che al contempo è stato in grado di trasformarlo in un atto letterario. Vandelli, a proposito del romanzo impiegatizio, sostiene che «la rappresentazione letteraria del pubblico impiego è un'autorappresentazione, che proviene direttamente da dipendenti pubblici».[6] Lo stesso vale anche nel filone della letteratura industriale: le fabbriche sono rappresentate da chi le ha vissute, che sia come dirigente o come operaio.[7] È così anche nella produzione più recente: molto spesso la narrazione del precariato è opera di scrittori che hanno intrapreso percorsi lavorativi precari per dedicarsi alla scrittura. Per alcuni le due attività si svolgono

[4] «Literary texts are by nature ambivalent and polysemic and they are not scientific texts. They cannot be treated as documents on the crisis of work (or on other themes) and they cannot be interpreted like all those discourses based on argumentation, reliability and scientific validity. [...] One of the major risks of thematic literary critique is to look – within the texts – for an explicit and coherent representation of a theme, overlooking and understating the censorships, the voids, the shifts, the contradictions and the ambivalences proper of the literary imaginary». T. Toracca, *In the name of a loss. Work and contradictions of contemporary literary imaginary*, in A. Condello, T. Toracca (a cura di), *Law, Labour and the Humanities: contemporary European perspectives*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2019, p. 280.

[5] T. Toracca, P. Chirumbolo, *Letteratura, cinema e lavoro: un'intervista*, in «L'ospite ingrato online», 8/4/2019, http://www.ospiteingrato.unisi.it/letteratura-cinema-e-lavorounintervistaa-cura-di-tiziano-toraccapaolo-chirumbolo/ (ultimo accesso: 4/5/2020).

[6] L. Vandelli, *Tra carte e scartoffie. Apologia letteraria del pubblico impiegato*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 19.

[7] M. Tortora, *Lo spazio distorto nel romanzo industriale del secondo Novecento*, in «InVerbis», 2, 2019; F. Varanini, *I frammenti ricomposti: romanzo della fabbrica e fabbrica del romanzo nell'Italia del boom e della crisi*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 11, 2/3, maggio/dicembre 1982.

in parallelo,[8] per altri il lavoro è un modo di mantenersi prima di diventare ufficialmente scrittori. Trevisan, Falco e Prunetti appartengono alla seconda categoria. Nelle loro ultime opere (*Works*, *Ipotesi di una sconfitta* e *108 metri*, uscite rispettivamente nel 2016, 2017 e 2018), tutte ascrivibili alla categoria di *memoir*,[9] vi è una sovrapposizione tra il ruolo di scrittore e quello di lavoratore, entrambi esperiti dai tre autori. Se nella vita dei tre autori il ruolo di lavoratore viene prima di quello di scrittore, nelle loro opere non può che essere il contrario: in quanto scrittori trasformano in atto letterario le esperienze precedenti, ben consapevoli del nuovo ruolo che ricoprono (nessuno dei tre romanzi è un'opera prima). La componente letteraria (e metaletteraria) è messa in evidenza dai tre autori, ed è quindi utile intersecarla con il tema del lavoro per poter procedere a un'analisi che tenga conto di entrambe le componenti (lavoro e letteratura) presenti in queste opere e dei loro rapporti.

La sovrapposizione tra lavoratore e scrittore fa emergere una particolare sensibilità dei tre autori verso il linguaggio: questa predisposizione li rende in grado di cogliere e comprendere le distorsioni linguistiche attuate dal potere. Il lavoro, visto nell'ottica del potere, entra in connessione con il linguaggio già in *Le mosche del capitale* di Volponi. In questo romanzo, «il potere si dà innanzitutto come estensione illimitata del suo linguaggio»,[10] diventando l'unico vero protagonista.

Una battaglia sul piano del linguaggio si svolge sia in *Works*, sia in *Ipotesi di una sconfitta*, sia in *108 metri*. Trevisan mostra sin dal primo capitolo di *Works* come il suo ingresso nel mondo del lavoro sia avvenuto proprio a causa di una domanda ingannevole:

[8] Si pensi ad esempio a Paolo Nori. Cfr. M. Spinelli, *Io sono quello che non ce la faccio. Precariato e disagio esistenziale*, in S. Contarini, M. Jansen, S. Ricciardi (a cura di), *Le culture del precariato. Pensiero, azione, narrazione*, Verona, Ombre Corte, 2015, pp. 122-134.

[9] «Di "memorie" e non di autobiografia, a rigore, si può parlare per quest'opera [*Works*], come per altre coeve che stanno indicando una linea di sviluppo anti-romanzesca della narrativa italiana contemporanea: [...] *Ipotesi di una sconfitta* [...], *108 metri*». Cfr. L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 108.

[10] T. Toracca, *Unico protagonista è il potere: allegorie, personaggi e straniamento nelle Mosche del capitale di Paolo Volponi*, in «Allegoria», 71/72, 2015, p. 273.

> Be', hai voglia di lavorare? Non posso dire di ricordarlo, ma, messo davanti al fatto compiuto, certamente avrò detto di sì, così come in seguito, al cospetto di quella stupida domanda che tanto spesso sarebbe ricorsa nell'arco della mia prima vita, avrei sempre detto di sì, non perché abbia mai avuto davvero voglia di lavorare, ma semplicemente perché ho sempre avuto necessità di lavorare.[11]

La domanda è ingannevole in quanto l'unica risposta contemplata è affermativa, e di questo ne sono coscienti tanto il datore di lavoro quanto il dipendente. Trevisan è anche testimone dell'introduzione dello storytelling aziendale: «sono di nuovo davanti a lei che mi racconta l'azienda». E proprio al termine «racconta» l'autore inserisce una nota esplicativa: «Fu la prima volta che qualcuno, parlando direttamente con me, usò il verbo in questo senso perverso».[12]

Il capitale utilizza il linguaggio e se ne appropria, risemantizzando parole che non gli sono originariamente pertinenti, con delle distorsioni e astrazioni volte ad ingannare il lavoratore. Proprio sul livello del linguaggio sembra manifestarsi il passaggio dal fordismo al post-fordismo in *108 metri*: «siamo già dentro gli anni Novanta. Cambia tutto, anche attorno a me. [...] Gli spazzini diventano operatori ecologici, gli infermieri operatori sanitari. Scompare il padrone e spuntano gli imprenditori».[13] L'utilizzo di nuove parole, politicamente corrette, è il modo del potere di ridefinire il mondo dopo la fine delle rivolte operaie e studentesche; questi nuovi termini creano una confusione semantica, che sembra livellare la distanza tra le classi lavoratrici, ma l'annullamento di distanza avviene solo sul piano del linguaggio. Nel libro di Prunetti i lavoratori vengono controllati anche tramite il linguaggio: nel centro commerciale, riporta l'autore, «il supervisor ammetteva l'uso dei seguenti verbi: ashtrey, threy, bin, litter, trash. [...] I verbi erano all'imperativo e li usava solo il boss».[14] I lavoratori sono sottomessi, sul piano del linguaggio, poiché non possono protestare, ma solo ricevere ordini, sotto forma di verbi all'imperativo. Inoltre, per ribadire la propria autorità, il supervisore costringe i dipendenti a un gioco di parole: «ti diceva "see you later,

[11] V. Trevisan, *Works*, Torino, Einaudi, 2016, p. 15.
[12] *Ivi*, p. 561.
[13] A. Prunetti, *108 metri. The new working class hero*, Bari, Laterza, 2018, p. 53.
[14] *Ivi*, p. 61.

alligator" e pretendeva che tu le rispondessi con quella buffonata di "in a while, crocodile"».[15] Anche in *Ipotesi di una sconfitta* il linguaggio accompagna il cambiamento d'epoca: «Per millenni, i frutti della terra erano stati i frutti della terra, invece ora iniziavano a diventare eccellenze agroalimentari e territoriali, prodotti tipici e locali, cultura enogastronomica, buona cucina, arte culinaria».[16] Più volte in Falco il potere si esprime tramite un suo linguaggio:

> Il padrone diceva, *mi fate 5000 Duran Duran, mi fate 5000 Spandau Ballet*. Se solo avesse avuto un minimo di empatia e furbizia, avrebbe detto, *ragazzi, facciamo 5000 Duran Duran, facciamo 5000 Spandau Ballet* [...] E tuttavia, meglio la sua grossolana modalità gestionale rispetto a ciò che avrei incontrato negli anni seguenti: più onesto dire *mi fate* e non *facciamo*, e ancora, Duran Duran e non abbreviativi da piccolo fan, il padrone mai avrebbe detto Spandau o peggio Spands, cercando di creare una falsa vicinanza, lo slittamento del linguaggio lavorativo verso quello obnubilato del fan, utile per creare un gergo produttivo intimo e falso.[17]

Sebbene il primo padrone di Falco possa sembrare dittatoriale, almeno – constata l'autore – utilizza un linguaggio onesto, anziché mascherare gli ordini con un «gergo produttivo intimo e falso». Diverso è l'uso del linguaggio da parte della rivista di economia a cui il narratore collabora ai tempi dell'università. Per annunciare il licenziamento di Falco, infatti, i responsabili della rivista ricorrono all'espressione «redistribuzione delle risorse», che è «idioma aziendale di finta efficienza [...] e cerca solo di occultare gli effetti delle parole, le azioni nascoste dietro di esse».[18] Lo stesso avviene nell'episodio del licenziamento dal ruolo di venditore porta a porta:

> Ti offriamo l'eventualità di diventare coordinatore dei venditori e tu vuoi retrocederti a portatore? Non vuoi crescere!
> L'agenzia è cresciuta, io in un anno non sono cresciuto, sono solo invecchiato, avevo detto. E poi, avevo aggiunto, non parli sempre,

[15] *Ivi*, p. 73.
[16] G. Falco, *Ipotesi di una Sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017, p. 260.
[17] *Ivi*, p. 71.
[18] *Ivi*, p. 114.

> a proposito dei portatori, di *nostro personale qualificato*? Che problema c'è a fare il portatore?
> Ma dài, lo sai benissimo, aveva detto, il mondo non è una brochure, quel lavoro lo può fare anche una scimmia.[19]

Con questo dialogo Falco cerca proprio di svelare ciò che il linguaggio aziendale vuole nascondere. Il licenziamento di Falco avviene perché egli riesce a capire che la parola «crescita» ha in realtà un significato vuoto. Inoltre emerge, nella sua crudeltà, il processo di distorsione del linguaggio che trasforma i portatori in «personale qualificato». La nuova espressione serve a nobilitare, agli occhi dei dipendenti, un lavoro di bassa manovalanza (che è riqualificato solo dal punto di vista linguistico).

L'attenzione degli autori verso il linguaggio è importante su due livelli: il primo, esterno, perché registra i cambiamenti del mondo del lavoro, ed è una denuncia sociale delle nuove forme di sfruttamento perpetuate tramite il mezzo linguistico. Il secondo è interno, e risponde all'interesse particolare dei tre autori che, proprio per il loro statuto di scrittori, mostrano una particolare sensibilità verso le parole e il loro utilizzo. Per ribattere all'invasione di campo del lavoro tramite il processo di distorsione del linguaggio, i tre autori utilizzano un procedimento opposto e contrario, portando la letteratura nell'ambito lavorativo. Nel farlo, utilizzano due strategie: la prima è la trasformazione del mondo "reale" in una rappresentazione "fittizia"; la seconda è l'interpretazione del mondo del lavoro tramite il ricorso ad opere letterarie.

Un modo per esorcizzare il processo di appropriamento delle parole da parte del mondo del lavoro, per gli scrittori, è quello di trasformare la realtà in letteratura. Ad assumere particolare importanza, nelle opere analizzate, sono il teatro e la creazione di personaggi memorabili. Nel capitolo *Il mondo gira*, Trevisan trasforma il lavoro alla fabbrica di cuscinetti in una rappresentazione teatrale ricorrendo a monologhi:

> un breve monologo:
> HASSAN: Uomo forte sta bene anche solo con natura
> Hassan uomo debole
> Famiglia non c'è

[19] *Ivi*, p. 148.

Amore non c'è
Mio cuore come acqua
Tu capisci
(*guardandomi*) Tu uomo forte
Tu principe
Tu bene anche solo
Guardiamo verso la palude in silenzio

E a dialoghi:

UNO Perché, dopo quasi due anni, siamo ancora tutti aiutomagazzinieri?, questo mi domando. Perché non magazzinieri e basta?
GIGI Ah! Che domande? Perché così ti pagano meno, che discorsi sono?
TUTTI però non è giusto cazzo!
IO in effetti, da contratto, non dovremmo avere le responsabilità che abbiamo. E se è per questo neanche prendere fogli rossi.
(*Pausa*)
UNO cioè?
IO cioè i fogli rossi il Camice Bianco (*NM, chiamato anche così per via appunto del camice bianco*) non potrebbe darceli
un altro Che poi chissà perché ce li dà sempre a noi!
XINO Magari, se ti facessi meno canne..
L'ALTROChe c'entra? Compro il fumo da Gianlu! (*il luogotenente di NM*)
EL BOA Che tra l'altro viene a pesarlo e tagliarlo qua in magazzino.
IO Ah!
EL BOA Eh! Sennò perché venire prima quasi tutte le mattine secondo te?
UNO Anche io compro da lui. Fumo di merda peraltro...
XINO Praticamente sabbia del Bacchiglione. Piuttosto di comprare dal Gianlu meglio star senza fumare.
IO E non ha paura che il Camice Bianco lo becca a vendere fumo in magazzino?
EL BOA Perché? Secondo te non lo sa? Lo sa, ma gli sta bene così. Ehhh Gianlu sì che lecca-lecca...
TUTTI ...lec-capisce 'e robe![20]

[20] V. Trevisan, *Works*, cit., pp. 527, 551-552.

Il mondo del lavoro assume una sua connotazione letteraria tramite la trasformazione della realtà in opera teatrale. I due esempi riportati hanno esiti diversi. Se il monologo del collega ha un registro drammatico, e conferisce al protagonista il ruolo dell'eroe tragico, il dialogo invece ha un registro comico e svolge due funzioni: la prima è quella di svelare il rapporto discutibile del collega e del caporeparto, dall'altra di creare una solidarietà di gruppo contro l'abuso di potere (constatabile nelle risposte corali). Entrambi gli esempi hanno però come base lo stesso presupposto: trovandosi l'autore in un luogo di lavoro ostile e non idoneo alle proprie competenze, l'unico modo che può utilizzare per rendere sopportabile la propria condizione è quello di vedere nella realtà un punto di partenza per la creazione letteraria. Un altro modo di leggere il mondo del lavoro tramite la letteratura è quello di trasformare le persone in personaggi: in *Works* il caso più evidente è la figura dell'architetto nel capitolo *Il segmento più lungo*. L'architetto sembra una figura mitologica, innominabile se non tramite il pronome di terza persona Lui (sempre in maiuscolo):

> quando mi riferisco semplicemente a Lui, intendo sempre il titolare, l'architetto che non era architetto, come non lo era Carlo Scarpa. [...] il mio lavoro ruotò intorno alla sua persona. Non è abbastanza. È qualcosa che va ben oltre il lavoro. Del resto, era il suo modo di intendere il lavoro che andava ben oltre il lavoro. Inevitabile scrivere di Lui. [...] uscito di casa a sedici anni, i suoi inizi, il modo in cui fosse riuscito, partendo da questo niente, a farsi strada, metaforicamente e non, fin dentro le mura della città, e lì insediarsi e prosperare, erano avvolti nella leggenda. [...] si era scoperto arredatore, da lì architetto d'interni, e infine architetto, il tutto in una decina d'anni; e, già ai tempi del mio arrivo, non un architetto qualsiasi, ma un nome noto in tutta la città, nel senso di conosciuto negli ambienti che contano.[21]

L'architetto è una figura leggendaria per la sua rapida ascesa nel mondo dell'architettura e del design; inoltre, è proprio lui a portare Trevisan nell'*Harry's Bar* frequentato da Hemingway, che per il protagonista è «avvolto nell'aura del mito», mentre invece «Lui si muoveva al suo interno come uno di casa, chiamando il personale per nome proprio di persona, e arrivando a spingersi, bene accolto, fin

[21] *Ivi*, p. 140.

dentro la cucina».[22] Da un punto di vista fattuale questo personaggio non ha molte differenze con gli altri datori di lavoro che compaiono in *Works* (anche lui assume lavoratori in nero, dispensa tangenti, ed è impassibile ai licenziamenti dei propri dipendenti), eppure ha una connotazione positiva, individuabile proprio nella sua corrispondenza con la passione letteraria dell'autore.[23]

Caso meno evidente di persona-personaggio è – nel capitolo *Il mondo dall'alto* – il lattoniere M, che si distingue dagli altri per le sue imprese:

> di alcune risse che lo avevano coinvolto da giovane, nei bar del paese ancora si parlava come eventi memorabili: per esempio la volta che lui e i fratelli Boschiero, altri due famosi picchiatori, avevano attaccato briga al Nordest [...] con dei militari americani e, dopo aver semidistrutto il bar e messo in fuga gli americani, non contenti li avevano inseguiti in auto e mandati fuoristrada; o di quando, alla sagra di paese, da solo contro tre, colpevoli di aver guardato con troppa insistenza la sua morosa, ne aveva mandati due all'ospedale – uno col naso rotto, l'altro col testicolo schiacciato.[24]

La tradizione orale è un elemento frequente – ritorna anche in Falco e Prunetti – nel mondo del lavoro, un mondo popolato da uomini capaci di imprese straordinarie, delle quali è impossibile stabilire il grado di veridicità. In questo senso, si può creare un parallelo tra le storie orali e la letteratura, dato proprio dalla caratteristica di entrambe di rimanere sul labile confine tra realtà e finzione.

Anche in *Ipotesi di una sconfitta* il narratore usa la tecnica della messa in scena letteraria del lavoro. Il narratore non prova alcun interesse per il suo lavoro di venditore porta a porta, e l'unico metodo per contrastare il senso di vuoto dato da quest'occupazione è quello di trasformare la realtà in una rappresentazione teatrale: «Mi pareva di essere un attore che recita la parte nella quale finge di farsi sorprendere»; «La didascalia era anche l'esibizione del coro greco, così la costruzione di quella collettività si risolveva in un canto comune»;

[22] *Ivi*, p. 146.

[23] E grazie alla sua immensa biblioteca, che suscita l'ammirazione di Trevisan. Cfr. *Ivi*, p. 141.

[24] *Ivi*, p. 413.

«Cos'altro avrei potuto dire dopo una chiusura così teatrale? [...] ridevo per la costruzione del dialogo. In che senso? In quel senso!». Lo stesso avviene nell'azienda di telefonia: «Non improvvisavo, seguivo un canovaccio, portavo l'interlocutore dentro la mia trama».[25] Quest'ultima citazione può essere pensata in rapporto all'atto letterario che l'autore compie con *Ipotesi di una sconfitta*: in quanto lavoratore portava «l'interlocutore dentro la *sua* trama», e in quanto autore porta il mondo del lavoro all'interno della propria opera. I luoghi di lavoro diventano, per Falco, mondi fittizi[26] abitati da personaggi che raccontano storie inventate di cui spesso sono i protagonisti. Si pensi alla figura di Olaf[27] e alle sue storie di spaccio e di sesso; tutte le narrazioni di Olaf si situano in un confine in cui la distinzione tra realtà e finzione perde di significato, poiché diventano leggende. Allo stesso statuto di leggenda appartengono sia la storia del matrimonio, sia le varie liaisons con attrici famose. La narrazione del matrimonio e relativo divorzio, ad esempio, seppur sia una vicenda credibile, viene accompagnata da considerazioni e dettagli che ne abbassano il tasso di verosimiglianza: «il primo Capodanno insieme a Elena abbiamo fatto otto scopate»; «Ci sono rimasto male, anche quando una storia è finita, è brutto sentirselo dire [...] E considera, aggiungeva, che quella stronza, la sera precedente, me l'ero pompata per bene». Soprattutto nel racconto della fine del matrimonio, l'aggiunta della considerazione sulla notte precedente cambia il registro del racconto, che da esperienza reale e triste assume invece toni grotteschi e poco credibili. Al contrario, le storie di liaisons con cantanti e attrici, da incredibili (e, forse, proprio perché incredibili) diventano credibili, come constata il narratore:

> Dopo le attrici, due cantanti. Una cantante, ex modella. La relazione con Olaf, poco prima che lei si fidanzasse con un cantante famoso. L'altra cantante, quando ancora doveva darsi il nome d'arte. [...] Ogni sua storia era al tempo stesso assurda e

[25] G. Falco, *Ipotesi di una Sconfitta*, pp. 129, 131, 140-141, 155.

[26] «Il suo spazio narrativo preferito era la mensa [...]. Sentivo in sottofondo il suono delle stoviglie, dei piatti, delle pentole, dell'acqua che scendeva lungo il rubinetto, del mondo in disfacimento, che attraverso il racconto cercava di ricomporsi in senso». *Ivi*, pp. 176-177.

[27] Il primo processo di trasformazione dei colleghi in personaggi è tramite l'uso, da parte del narratore, dei soprannomi: «L'avevo ribattezzato Olaf I di Danimarca, detto Olaf».

> verosimile. Credevo a tutto, ogni sua storia era autentica. La prima attrice aveva davvero un grosso problema anche con l'eroina. La seconda attrice non si era ancora fidanzata con il produttore cinematografico e il grande dirigente d'azienda. La prima cantante non aveva ancora venduto mezzo milione di copie con un 45 giri. La seconda cantante sarebbe dimagrita soltanto un paio di anni più tardi.

Queste storie risultano credibili proprio perché rientrano nel regno dell'invenzione orale, che è anche la prima forma di letteratura; non possono essere sottoposte a domande sulla loro realtà o finzione, poiché sono verosimili:

> Un pomeriggio, uno dei nuovi aveva rotto l'incantesimo [...] sollevando la visiera del cappellino da baseball, aveva chiesto, Willie, fammi capire: ma se nella via dove abiti, la tua via, quello che ha meno soldi è Mike Bongiorno, tu, che cazzo ci fai qui, con il cacciavite in mano? Willie lo aveva guardato sbigottito. Il nuovo arrivato aveva profanato non tanto la storia di Mike Bongiorno, quanto una tradizione millenaria di oralità; ignorava che una menzogna, soprattutto ripetuta, non toglieva nulla né alla storia né all'esistenza, non era ritrattazione, scadimento dalla realtà, ma anzi la arricchiva. E poi le storie raccontate nei luoghi di lavoro – quelle di Olaf, Willie e dei molti altri incontrati – sopportavano le contraddizioni.[28]

Le storie narrate sul luogo di lavoro – così come le opere letterarie in cui esse sono contenute – servono a contrastarne la realtà, ed è proprio per questo che i lavoratori si interessano alle storie inventate ed eclatanti. Non tutti i colleghi di Willie sono colpiti dal fatto che egli abbia montato il palco di Springsteen e dei Clash (storia credibile e probabilmente vera). La storia di Mike Bongiorno, invece, attira l'attenzione di tutti, proprio perché è chiaramente frutto di invenzione, e per questo arricchisce la realtà e fornisce una via di fuga dal lavoro che si deve svolgere.

Questi elementi di letterarietà sono presenti anche nel libro di Prunetti. Nella mensa scolastica in cui il narratore lavora, uno dei colleghi – Gerald – è stato attore radiofonico e di teatro, e trasforma il suo lavoro in una performance teatrale:

[28] *Ivi*, pp. 177, 179, 184, 206.

> dovevamo limitare i contatti al minimo e solo dire prego (cheers, my pleasure) e poc'altro... ma come lo diceva, ragazzi, come lo diceva... alzava i toni della voce dall'alto al basso, simulando tutte le forme dell'intensità vocale e della gravità, da basso a baritono. Aumentava e rallentava anche la velocità con cui rovesciava col ramaiolo il cibo, in funzione della sua performance teatrale. Partiva regolare e neutro... pleasure, my pleasure... poi aumentava la velocità... mypleasuremypleasuremypleasuremy-pleasure... poi di colpo arrivava una bella ragazza e lì rallentava sillabando... myyyy... pleeeeeeasuuurre, niiiice girrrl. [...] Una volta a fine turno gli feci notare che anche i suoi passaggi di posate erano in certo modo teatrali e lui replicò che ai suoi tempi era stato uno dei migliori interpreti radiofonici di Shakespeare[29]

Sempre il personaggio di Gerald viene usato dal protagonista per affrontare il lavoro quotidiano grazie alla letteratura; il protagonista chiede al collega di leggergli, durante la pausa pranzo, i sonetti di Shakespeare: «lui si cimentò in una lettura metrica che risultò epocale [...] Lo celebrai con una standing ovation e presi a chiamarlo Maestro, in italiano».[30] Il collega Gerald diventa, in *108 metri*, un personaggio letterario, proprio come il cuoco Long John Silver – di matrice stevensoniana –, e così avviene anche per il membro del cleaning staff Brian.[31] Anche in *108 metri* è molto importante la trasmissione orale: Renato, il padre del protagonista, insegna al figlio i comandamenti operai recitandoli a voce, e diventa egli stesso protagonista di storie stupefacenti. La reazione degli ascoltatori verso queste leggende è sempre di stupore e ammirazione: «quando dicevo queste cose, che ero il figlio di un metalmeccanico che con una mano sola spostava rotaie lunghe quanto uno stadio inglese, i miei soci senza fare la tara a certi racconti operai si frugavano le tasche e mi offrivano da bere».[32] Analogamente a ciò che succede nei luoghi in cui lavora Falco, le

[29] A. Prunetti, *108 metri*, cit., pp. 92-93.

[30] *Ibidem*.

[31] Nel caso di Brian, più che alla letteratura egli è affine alla lingua; Brian infatti è il primo maestro d'inglese del protagonista, che al suo arrivo in Inghilterra non sa parlare la lingua nazionale. «"By 'spillage' I mean the act of spill", pontificò Brian con aria accademica, intuendo il mio vuoto semantico [...] "According to the Webster dictionary" [...] to spill means 'to cause or allow (something) to fall, flow, or run over the edge of a container usually in an accidental way'"». *Ivi*, p. 64.

[32] *Ivi*, p. 94.

narrazioni orali sono efficaci quanto meno sono aderenti alla realtà; inoltre, hanno l'effetto di suscitare negli ascoltatori – che le credano reali o meno – un sentimento di ammirazione nei confronti dell'oratore.

Analizzando il modo di intervenire sul mondo del lavoro tramite il ricorso ad opere letterarie, ciò che è segnale distintivo rispetto alla ripresa di un modello letterario è l'esposizione del modello di riferimento.[33] Tramite la citazione esplicita alle opere, gli autori perseguono una doppia funzione: da una parte, quella di mostrare come il loro atto letterario non è l'unico a sfidare il potere, e quindi conferire un senso di coralità nella battaglia tra letteratura e capitale; dall'altra, quella di legittimare la propria condizione di scrittori e di arricchire simbolicamente la propria opera con il sostegno dato da altri autori. Trevisan, nel capitolo *Enzimi*, per descrivere l'ufficio non utilizza topoi riconoscibili, ma cita in modo esplicito Kafka, autore di riferimento per il romanzo impiegatizio: «L'ambiente mi intimidisce oltre il dovuto e aver letto Kafka non aiuta, al contrario: mi fa sentire peggio».[34] Analogamente, per descrivere il territorio in cui è situato l'ufficio comunale in cui lavora come geometra – in *Enzimi n.2* – utilizza due modelli letterari, uno esplicito e l'altro implicito:

> non avrei avuto difficoltà a immaginarmi Petrarca che, «solo et pensoso», quei campi deserti andasse misurando a passi tardi e lenti, tra distese di mais e soia marca Pioneer, e allevamenti di polli, se solo all'epoca avessi letto Petrarca. Restavano i campi di mais e soia marca Pioneer e gli allevamenti di polli. Più polli che condoni in effetti, parafrasando il più grande scrittore italiano vivente (così lui, e chi siamo noi per confutarlo?).[35]

Il primo riferimento, esplicito, è al *sonetto 35* di Petrarca, citato anche in nota come «uno dei preferiti dell'autore», mentre il riferimento implicito è al libro *Cazzi e canguri (pochissimi i canguri)* (1994) di Aldo Busi (che si è sempre autodefinito il più grande scrittore

[33] In questa operazione richiamano la digressione «a quaderno di letture» che Donnarumma individua come caratteristica frequente nella letteratura contemporanea. Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, pp. 118-119.

[34] V. Trevisan, *Works*, cit., p. 114.

[35] *Ivi*, p. 208.

italiano vivente).[36] Infine, anche la descrizione dell'*Harry's Bar* di Venezia avviene solo tramite il rimando a Hemingway: «un posto in cui non mi sarei mai sognato di mettere piede, che conoscevo solo in quanto fresco lettore di Hemingway, e perciò avvolto nell'aura del mito».[37]

Prunetti trasforma il mondo del lavoro tout court in un antagonista, utilizzando come modello il dio Chtulhu creato da H. P. Lovecraft. Il modello questa volta non è subito chiaro, ma viene svelato nel corso delle varie apparizioni. Il momento del riconoscimento è però anticipato dall'utilizzo di una citazione (non dichiarata) dal racconto *Il boia elettrico* di Lovecraft: «Mictlanteuctli, Grande Signore, un segno! Un segno dalla tua Grotta Nera! Toniatiuh Metzti! Cthulhu! Comanda, ed io obbedisco!».[38] Un altro elemento letterario esplicito è rappresentato dal cuoco della pizzeria in cui il protagonista lavora, che corrisponde a una versione moderna (e tossica) di Long John Silver – personaggio de *L'isola del tesoro* di Stevenson – dallo stesso nome e dalla stessa fisicità (entrambi hanno «lunghi capelli bianchi, la stampella e la protesi alla gamba»).[39] Anche Falco utilizza delle citazioni esplicite per descrivere i propri lavori; nel periodo da venditore porta a porta, il narratore si sovrappone al personaggio di un racconto di Carver:

> Mondadori aveva ristampato *Cattedrale* di Carver, uscito nel settembre di quell'anno tra gli Oscar. Lo portavo nella tasca della giacca. Lo portavo in testa. «Io il lavoro l'avevo e Patti no. Lavoravo qualche ora la notte all'ospedale. Un lavoro da niente». Avevo imparato a memoria l'incipit del racconto intitolato *Vitamine*. La voce narrante era quella di un uomo che lavorava di notte in ospedale. Era il marito di Patti. Avrei voluto il lavoro del marito di Patti, e invece avevo il lavoro di Patti, che aveva iniziato vendendo porta a porta. Vitamine, appunto. Era stata presto promossa come capogruppo. Patti era migliore di me, o forse il capitalismo americano manteneva le promesse, almeno nella letteratura. [...] A causa dello stress, Patti ingurgitava vitamine, le

[36] M. Parente, *L'arringa estrema e stremata di Aldo Busi*, in «Il Giornale», 24 aprile 2018, https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/larringa-estrema-e-stremata-aldo-busi-1518865.html (ultimo accesso: 17/2/2020).

[37] V. Trevisan, *Works*, cit., p. 146.

[38] A. Prunetti, *108 metri*, cit., p. 76.

[39] *Ivi*, p. 21.

> sue, e si chiedeva se esistesse l'overdose di vitamine. «Sono l'unica mia cliente». Anch'io preferivo comprare il giornale in edicola, ma conservavo un contratto pronto, non ancora consegnato al capogruppo: un contratto a me stesso. [...] Anch'io come Patti ero pronto a diventare un mio cliente.[40]

In questo caso il narratore contestualizza anche le circostanze in cui il libro di Carver è stato stampato, comprato e letto. Il libro di Carver accompagna Falco a lavoro, nella tasca della giacca, e diventa una guida per il futuro comportamento dell'autore. In *Ipotesi di una sconfitta* è presente un altro passo simile; quando è in malattia, il narratore si ritrova davanti a una targa dedicata a Kafka, a cui si rivolge: «Lo sai perché sono in queste condizioni?, avevo chiesto alla targa [...] Dimmi che ne uscirò presto, avevo detto alla targa dedicata a Kafka».[41] In questi passi, Falco cita due scrittori che hanno rappresentato nelle proprie opere le stesse situazioni in cui egli si trova ad agire, e sono evocati dall'autore come modelli per la propria vita.

Le tre opere partono da uno stesso presupposto, il racconto lavorativo di matrice autobiografica, e hanno sviluppi stilistici molto diversi. Questi autori sono però accomunati dalla consapevolezza di rivestire il ruolo di scrittori, e danno all'attività letteraria un valore sociale che poco ha a che fare con il disimpegno intellettuale tipico del postmoderno. Le opere sono orientate verso «un discorso pubblico, estroflesso, che punta al bilancio politico e alla trasformazione della scrittura di vita in sociologia»:[42] nell'affermare la propria postura sociale ricreano una propria genealogia letteraria, e proprio a causa di quest'atto «il racconto svaria di continuo in una riflessione e in un quaderno di letture (di qui la frequenza di estese citazioni da opere altrui)».[43] La letteratura ha quindi un ruolo attivo e importante in queste opere: aiuta a descrivere il mondo del lavoro, tiene unita la narrazione nonostante la frammentarietà delle esperienze lavorative, è strumento di contrasto sociale e politico. L'atto letterario è, per i tre scrittori, l'unico modo per reagire a un mondo del lavoro che cerca di sottomettere gli individui anche tramite l'uso del linguaggio. Se il capitale agisce mascherando le proprie intenzioni con espressioni linguistiche distorte e – a ben guardare – prive di significato, la letteratura si

[40] G. Falco, *Ipotesi di una Sconfitta*, cit., p. 147.
[41] *Ivi*, p. 319.
[42] L. Marchese, *Storiografie parallele*, cit., p. 108.
[43] R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 118-119.

muove in direzione opposta e contraria.[44] Gli autori compiono un disvelamento della realtà nascosta dal linguaggio aziendale, e oppongono alla narrazione del potere – che agisce da antagonista rispetto al lavoratore –, quella letteraria, che mette in scena protagonisti e aiutanti schierati dalla parte dei lavoratori. La letteratura può essere vista, in queste opere, come via di fuga per l'autore da una realtà ostile, ma la sua funzione non si limita a questo. Intersecandosi con il tema del lavoro, la letteratura non ne dà una rappresentazione documentaristica e scientifica, ma si costituisce come «armamento simbolico per affrontare gli eventi».[45] Gli autori creano una propria rappresentazione del mondo del lavoro, nella quale inseriscono eroi positivi che si oppongono all'antagonista, il potere. Letteratura e potere usano lo stesso strumento, il linguaggio, per giungere ad esiti opposti: il ruolo delle narrazioni a tema lavorativo è quello di scrivere e raccontare il mondo del lavoro da un punto di vista diverso da quello del potere, affinché queste rappresentazioni possano diventare delle «minut*e* proteine di quel codice che *romperà* le catene della sopraffazione».[46]

[44] Forse è questo motivo che, come sostiene Falco, «l'azienda italiana di terziario ragion*a* così: meglio un pregiudicato di uno scrittore» Cfr. G. Falco, *Ipotesi di una sconfitta*, cit., p. 292.

[45] M. Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 24.

[46] A. Prunetti, *108 metri*, cit., p. 129.

L'*Affaire Moro*, Whitehead e Manzoni

Una lettura

Raffaello Palumbo Mosca

> Uno scrittore dovrebbe sempre poter dire che la politica di cui si occupa è etica. Sarebbe bello che potessero dirlo tutti. Ma almeno che lo dicano gli scrittori.
> Leonardo Sciascia

Quando, nell'estate del 1978, si accinge a scrivere *L'Affaire Moro*, Leonardo Sciascia ha già dato prova – con, per citare solo alcuni tra gli esempi più riusciti, *Le parrocchie di Regalpetra* (1956), *La morte dell'inquisitore* (1964), *La scomparsa di Majorana* (1977) – di una scrittura felicemente incategorizzabile; una scrittura che, come Sciascia stesso afferma, narrativizza il saggio e, al contrario e specularmente, innesta elementi saggistici all'interno della narrazione: «Sì – dichiarava l'autore nell'intervista a Davide Lajolo –, credo di essere saggista nel racconto e narratore nel saggio. Dirò di più: quando mi viene un'idea per qualcosa da scrivere, breve o lunga che sia, non so in prima se mi prenderà la forma del saggio o del racconto».[1] Eppure, anche all'interno di questa dichiarata ibridazione o mescolanza di generi, *L'Affaire Moro* conserva una sua singolare peculiarità. Contrariamente alle sue abitudini, Sciascia scrive "a

[1] L. Sciascia, D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfler, 1981, p. 45.

caldo", sotto la pressione della cronaca più immediata e, come ha giustamente rilevato Bruno Pischedda, quasi in risposta alla divampante polemica sul nicodemismo degli intellettuali.[2]

Eppure *L'Affaire* non ha nulla dell'*instant book* e si misura, proprio nel momento in cui il paradigma umanistico mostra segni evidenti di collasso, col "tempo lungo" della «letteratura di una volta»;[3] lo fa attraverso uno stile "squisito", finemente cesellato, i cui padri nobili sono, come per primo vide Pasolini,[4] i grandi prosatori d'arte primo novecenteschi (e del resto, già nel commosso ricordo delle *Parrocchie*: «avevo sempre bisogno di soldi, con due lire al giorno non ce la facevo ad andare al cinema e fumare, e compravo ogni settimana l'"Omnibus" di Longanesi, e il "Corriere" quando c'era l'articolo di Cecchi»).[5] Una prosa, dunque, dal forte impianto lirico e che, come è stato notato, nell'*Affaire* ancor più che altrove «gareggia per intensità e immediatezza dei trapassi con il severo periodare di Cecchi, di Savarese».[6]

La pretesa ancora perfettamente umanistica di durata è poi affidata, come sempre nella «scrittura-palinsesto» di Sciascia,[7] ad una fittissima rete inter e intra testuale – oltre a Pasolini, che appare fin dalla prima pagina, Manzoni, Canetti, Borges, solo per citare i più evidenti tra gli autori convocati – che sprofonda l'episodio di cronaca in una dimensione altra, nel non-tempo dell'archetipo. Innanzi tutto, *à la* Pirandello, nel dramma dell'identità, di un *ubi consistam* labile,

---

[2] Cfr. B. Pischedda, *Scrittori polemisti,* Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 104.

[3] Cfr. G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.

[4] Così Pasolini sulle *Parrocchie di Regalpetra*: «la ricerca documentaria e addirittura la denuncia si concretano in forme ipotattiche, sia pure semplici e lucide: forme che non soltanto ordinano il conoscibile razionalmente [...] ma anche squisitamente, sopravvivendo in tale saggismo il tipo stilistico della prosa d'arte, del capitolo». P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, I, pp. 1070-1088: p. 1082.

[5] L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, in Id., *Opere* II, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2014, p. 47.

[6] B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit., p. 106. Similmente, anche Enrico Testa indicava in Sciascia il campione della «tendenza verso una lingua narrativa in cui riemergono sia la sapienza linguistica del letterato italiano che tutta la ricchezza delle formule retoriche della tradizione». E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 329.

[7] Sulla «scrittura-palinsesto» di Sciascia si veda G. Giudice, *Le citazioni in Leonardo Sciascia*, in «Belfagor», XLVI, 3, 1991, p. 330.

incerto e perennemente minacciato, perfettamente (e oscenamente) esemplato nel «mostruoso» documento che, attraverso le parole degli «amici di vecchia data», afferma la sostanziale non identità di Moro con sé stesso:

> Nella sede centrale della Democrazia Cristiana, nella romana Piazza del Gesù, viene distribuito ai giornalisti un documento che ho già definito, per come mi parve e mi pare, mostruoso. Una cinquantina di persone, "amici di vecchia data" dell'onorevole Moro, solennemente assicurano che l'uomo che scrive le lettere a Zaccagnini, che chiede di essere liberato dal "carcere del popolo" e argomenta sui mezzi per farlo, non è lo stesso uomo di cui sono stati lungamente amici, al quale "per comunanza di formazione culturale, di spiritualità cristiana e di visione politica" sono stati vicini.[8]

Tale procedimento, che segna il trapasso dall'uomo al personaggio (o, se si preferisce, dalla storia all'archetipo) ed esemplarizza, assolutizzandolo, Moro, è poi evidente là dove la narrazione di Sciascia tocca il suo cuore e il suo culmine, ovvero là dove – ma le parti da citare potrebbero essere numerosissime – si fa riflessione sulla «spaventosa parola»:

> «Io non desidero intorno a me, lo ripeto, gli uomini del potere». Ma nella precedente lettera aveva parlato di «autorità dello Stato» e «uomini di partito»: è soltanto ora che è arrivato alla denominazione giusta, alla spaventosa parola.
> Per il potere e del potere era vissuto fino alle nove del mattino di quel 16 marzo. Ha sperato di averne ancora: forse per tornare ad assumerlo pienamente, certamente per evitare di affrontare *quella* morte. Ma ora sa che l'hanno gli altri: ne riconosce il volto laido, stupido, feroce. Negli «amici», nei «fedelissimi delle ore liete»: delle macabre, oscene ore liete del potere. (*Affaire*, p. 500)

[8] L. Sciascia, *L'Affaire Moro*, in Id., *Opere* II, cit., p. 494. D'ora in poi *Affaire*. Si consideri anche ciò che Sciascia stesso afferma nell'intervista a Giuseppe Quatriglio, in «Giornale di Sicilia», 2 luglio 1978, p. 3: «Sul caso Moro scriverò [...] per esprimere le mie reazioni a quei fatti e per coglierne i nodi direi più drammatici, più pirandelliani. Uno di questi nodi, e secondo me il più importante, è quello di Moro del quale a un certo punto viene detto che non è più se stesso». Ora in Id., *Opere* II, cit., pp. 1321-1322.

Siamo, naturalmente, in territorio conosciuto: come in tutti i «racconti-inchiesta» e con sempre maggior preponderanza almeno a partire dalla *Scomparsa di Majorana*, Sciascia costruisce dei racconti (quasi) «senza fatti»[9] nei quali il vero snodo della narrazione, forse l'unico, è «l'analisi delle relazioni di potere».[10] Come ha sottolineato Fabio Moliterni, inoltre, è almeno a partire da *Il contesto* (1971) che nella sua scrittura si impone «con la massima pervasività la dimensione del "trattato" o dell'inchiesta sulla storia e l'antropologia politica [...] insieme ad un rovello filosofico segnato via via da un'ansia metafisica».[11]

Eccentrico rispetto alla tradizione nazionale – e forse persino lontano, come vuole Paolo Giovannetti, «dal nostro sistema letterario»[12] attuale –, *L'Affaire* è però un libro eminentemente sciasciano, quasi «naturale punto d'approdo del [suo] percorso».[13] E tuttavia non per questo, e per Sciascia stesso, meno sconvolgente: per un autore che sempre mira a «ricondurre il finzionale nell'orbita del non-finzionale»,[14] per un autore, cioè, nel quale la contaminazione di romanzo e saggio è sempre in vista di un *di più* di analisi (e conoscenza) del mondo, il caso Moro – intendo il caso "reale", "storico" – non poteva che segnare un momento di crisi; non poteva che assumere le sembianze di tragica verifica *in corpore vili* della misteriosa «equazione» tra realtà e poesia; un'equazione sulla quale Sciascia già da tempo andava ragionando, e nella quale è la prima (la realtà) ad «adeguarsi» alla seconda (la poesia), e che pareva manifestarsi ora in tutta la sua tragica evidenza: «Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura. Ho ricordato Pasolini. Posso anche – non rallegrandomene ma neanche rinnegandoli – ricordare due miei racconti, almeno due: *Il contesto* e *Todo modo*» (*Affaire*, p. 436).

La «capacità divinatoria» della poesia non poteva che apparirgli, e forse con *shock* improvviso, meno misteriosa – un semplice processo

[9] In proposito si veda P. Giovannetti, *Raccontare senza fatti. I non-eventi di un romanzo che non c'è*, in «Todo Modo», VI, 2016, pp. 39-50.

[10] G. Benvenuti, *«Un solo nome». Manzoni in Sciascia*, in «Studium», novembre-dicembre 2017, p. 936.

[11] F. Moliterni, *Sciascia moderno*, Bologna, Pendragon, 2017, p. 21.

[12] P. Giovannetti, *Raccontare senza fatti*, cit., p. 40.

[13] M. Onofri, *Storia di Sciascia* [1994], Bari, Laterza, 2004, p. 213.

[14] P. Giovannetti, *Raccontare senza fatti*, cit., p. 40.

aritmetico – e insieme più dolorosa e tragica: «di fronte al caso Moro – scrive infatti Sciascia – ho avuto il mio trauma, la mia crisi [...] I miei sono soltanto processi aritmetici, del due più due che fa quattro. Ho un po' paura di questo quattro, ecco».[15] Con *L'Affaire Moro*, dunque, e attraverso una scrittura-interpretazione che nega la semplificante «dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica» della versione vulgata, il *parresiasta* Sciascia si propone di sollevare la verità verso la superficie; ma anche, con contraddizione solo apparente, di rendere la verità scoperta più oscura e problematica, ovvero più conforme alla realtà stessa.[16] Paradossalmente, quindi, è solo quando il caso Moro – «vero» perché accaduto – è traslato in *Affaire*, che diventa anche «vero e reale», ovvero «propriamente accaduto quale si narra, quale parve (allo scrittore), quale è creduto». (*Affaire*, p. 437) E del resto, già negli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* Sciascia aveva affermato che «i fatti della vita sempre diventano più complessi e oscuri, più ambigui ed equivoci, cioè quali *veramente* sono, quando li si scrive – cioè quando da "atti relativi" diventano, per così dire, "atti assoluti"».[17] Un concetto, questo, che ribadirà con forza quando si troverà a rispondere alle obiezioni critiche (non sempre in buona fede) all'*Affaire*, e in particolare all'accusa di aver semplificato oltremodo, oltraggiandola, la figura di Moro: «Io ho scritto un libro – rispondeva su «La Stampa» del 10 novembre 1978 – per dire appunto che il caso è più complesso e oscuro di come si è voluto presentarlo».[18]

La narrazione investigante dell'autore, allora, è ciò che restituisce – o rivela – l'opacità del mondo, ma anche, e insieme, la concretezza e la realtà dell'evento:

> L'impressione che tutto nell'*affaire* Moro accada, per così dire, *in letteratura*, viene principalmente da quella specie di fuga dei

[15] L. Sciascia, *Ora scrivo di Moro, un uomo che credeva nella dignità umana*, intervista a cura di R. Ciumi, in «Corriere della Sera», 7 giugno 1978, p. 1, ora in Id., *Opere* II, cit., p. 1321.

[16] Così in *La Sicilia come metafora*: «Dalla scrittura-inganno quale era per il contadino e quale è stata per me stesso, sono arrivato alla scrittura-verità, e mi sono convinto che, se la verità ha per forza di cose molte facce, l'unica forma possibile di verità è quella dell'arte. Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie, in un certo senso semplificandola, anche rendendola più oscura, per come la realtà stessa è».

[17] L. Sciascia, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, in Id., *Opere* II, cit., p. 279.

[18] Cit. in L. Sciascia, *Opere* II, cit., p. 1328.

> fatti, da quell'astrarsi dei fatti [...] in una dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica indefettibile e da cui ridonda una costante, tenace ambiguità. Tanta perfezione può essere dell'immaginazione, della fantasia; non della realtà. [...] E stando alle statistiche diffuse dal ministero degli Interni [...] le Brigate rosse appunto sono sfuggite al calcolo delle probabilità. Il che è *verosimile*, ma non può essere *vero e reale* (Tommaseo, *Dizionario dei sinonimi*: «Per più intenzione, le due voci s'uniscono, e dicesi: fatto vero e reale: e simili. *Reale* allora par che aggiunga a *vero*, né solo per pleonasmo: ecco come. Un fatto vero e reale, non solamente è accaduto veramente, ma è propriamente accaduto quale si narra, qual parve, quale è creduto...»). (*Affaire*, p. 437)

«Tutti gli scrittori sensati – scriveva Manzoni nella *Storia della colonna infame* – veggiono di quanti mali sia cagione l'errore, e con tacito accordo gli fanno la guerra»;[19] e «sensata», ovvero tesa allo smascheramento di una verità nascosta dalla e nella storia, la scrittura di Sciascia, è (e vuole essere) sempre. E tuttavia, la vicinanza al modello-Manzoni, anche e soprattutto nel caso dell'*Affaire*, si dispiega (e va misurata) su più piani; da una parte, è forse banale ma non inutile ricordarlo, identico è il rovesciamento del rapporto tra realtà e narrazione: già nella *Storia*, infatti, erano i giudici, attraverso «un pasticcio di fatti e d'invenzioni», a creare la *fiction* (vale a dire: un immorale «romanzo storico»), mentre la rigorosa ragione investigante del narratore ristabiliva il vero. Ma un altro elemento, che ha a che fare con il rapporto tra narratore e lettore, è più rilevante: esattamente come il Manzoni della *Storia* e ancor prima dei *Promessi sposi*, nell'*Affaire*, Sciascia appronta un testo che, attraverso un sapiente uso degli «strumenti di una retorica delle passioni», riunisce felicemente «commozione e raziocinio»,[20] puntando a stimolare un rapporto di identificazione *non* tra il lettore e il personaggio Moro – che è infatti oggetto di ripetute critiche distanzianti –, ma tra il lettore e il narratore-giudice. Le prime pagine, solo in apparenza inutilmente divaganti e lontane dal cuore del discorso, hanno, del resto, anche lo scopo di mettere il lettore in quel «cerchio di confidenza, di complicità», che

[19] A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, a cura di G. Vigorelli, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2002, p. 225.

[20] P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 80-81.

Sciascia ritrovava nelle opere più amate di Stendhal.[21] È grazie alla narrazione di un passato personale, che lo situa geograficamente, storicamente e affettivamente, che il narratore dell'*Affaire* acquisisce un volto e una storia, diventando qualcosa di diverso e di più rispetto a quel narratore «implicato» di cui ha giustamente parlato Giovannetti: diventa un narratore "fraterno" al lettore, a lui unito in nome di una comune (e fragile) umanità. Che si sia sulla pista giusta sembrerebbe confermato dalla rarità, se non proprio l'unicità, di questo slittamento del focus dal fatto indagato al narratore. Non solo nei romanzi (i cui incipit sono, come si conviene al genere della *detection*, spesso *in medias res*), ma anche negli altri racconti-inchiesta, Sciascia preferisce andare subito al punto: *La morte dell'inquisitore* si apre con le parole («Pacienza Pane, e tempo») graffite sul muro di una cella di Palazzo Chiaromonte; *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* riporta immediatamente il «processo verbale» della morte di Roussel stesso; ancora: *La scomparsa di Majorana* comincia riportando la preghiera di Giovanni Gentile affinché il senatore Bocchini riceva Salvatore Majorana che vuole riferire di «importanti tracce dello scomparso».[22]

La lista potrebbe continuare (si veda, ad esempio, l'incipit di *La sentenza memorabile*), ma torno subito al rapporto con Manzoni: se ha ragione Giuliana Benvenuti, e scegliendo di «attraversare e praticare direttamente» quella contraddizione tra la storia e l'invenzione che Manzoni scioglierà in favore della prima, Sciascia riesce spesso ad essere, come in *Il consiglio d'Egitto*, «sostanzialmente anti-manzoniano proprio nel suo più stretto manzonismo»,[23] nell'*Affaire* si fa invece, come recita la quarta di copertina di *La strega e il capitano*, (scritta probabilmente con il concorso dell'autore stesso), «umil*e* glossator*e* di documenti e ricercator*e* della verità»: nel momento in cui le finzioni sono «ammesse e fomentate dagli uomini di toga e di potere, sulla pelle della gente»,[24] Sciascia, come il Manzoni della *Storia della*

[21] «Rileggo, dopo tanti anni, *Armance*. È il libro di Stendhal che ho letto solo due volte [...]. Eppure è un bel libro, e molto stendhaliano. Forse me ne ha allontanato la costruzione: equilibrata e direi convenzionale, senza quelle imperfezioni e distrazioni, senza quel senso del non finito, che nelle altre cose di Stendhal immettono il lettore in un cerchio di confidenza, di complicità». L. Sciascia, *Nero su nero*, in Id., *Opere* II, cit., p. 1009. D'ora in poi *NsN*.

[22] L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, in Id., *Opere* II, cit., p. 288.

[23] G. Benvenuti, «*Un solo nome*», cit., pp. 942, 941.

[24] Così recitava la quarta di copertina, probabilmente scritta con il concorso di Sciascia stesso di *La strega e il capitano*: «Costruire finzioni è uno fra i compiti dello

colonna infame, non ammette finzione. Nell'*Affaire*, allora, tutto è vero e tutto è rigorosamente dedotto. E forse anche a stemperare quel "tono da romanzo" che tuttavia il pamphlet conservava, Sciascia aggiungerà la sua *Appendice*, ovvero la *Relazione di minoranza* che chiude, dopo una *Cronologia* del caso, la seconda edizione del volume. Esattamente come ha scritto Carlo Ginzburg a proposito di *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento* (che Sciascia stesso discuterà in *La sentenza memorabile*), la ricerca e la narrazione non s'imperniano «sulla contrapposizione tra "vero" e "inventato", ma sull'integrazione, sempre segnalata puntualmente, di "realtà" e "possibilità" (al plurale»).[25] Come il Manzoni della *Storia* (e come la Davis secondo Ginzburg), Sciascia rinuncia allora al privilegio – non allo sguardo – del romanziere, vale a dire rinuncia a conoscere e riferire l'interiorità dei suoi personaggi. Anche se in modo forse meno rigoroso rispetto al suo modello, ricorre quindi frequentemente a formule dubitative e retoriche per segnalare la semplice verisimiglianza – che è cosa ben diversa dalla verità – delle motivazioni psicologiche di Moro («e si può forse avanzare un'ipotesi...», «a me pare di poter affermare che...», «non credo che abbia avuto paura della morte...»; *Affaire*, pp. 431, 447, 455), e della stessa ricostruzione dei fatti («e può darsi che si stia, qui, facendo un romanzo: ma non è improbabile...»; «e ci si può anche fermare su questa ipotesi e immaginare...»; *Affaire*, pp. 473-475).

Eppure, se il narratore manzoniano, che giudica a distanza di secoli, conserva l'oggettività e talvolta persino il distacco dello storico, la *detection* di Sciascia – Claude Ambroise ha giustamente parlato dell'*Affaire* come di un «giallo filologico per raffinati»[26] – rivela immediatamente un fondo oscuro: non solo l'autore, si immedesima – *à la* Charles Auguste Dupin – con Moro,[27] ma come e prima del «vice»

scrittore, ma [...] appartiene alla ricchezza del mestiere di scrivere farsi umili glossatori di documenti e ricercatori della verità, quando le finzioni siano ammesse e fomentate dagli uomini di toga e di potere, sulla pelle della gente».

[25] C. Ginzburg, *Postfazione a Natalie Zamon Davis, «Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento»,* in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 298-299.

[26] C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1974, p. 235.

[27] «Il cavaliere Charles Auguste Dupin, l'investigatore di Poe, poneva a precetto di ogni investigazione la capacità di identificarsi, di immedesimarsi. Precetto assolutamente valido, anche al di fuori di quel genere letterario denominato "poliziesco", nella pratica» (*Affaire*, p. 446).

di *Il cavaliere e la morte*, Moro stesso diventa doppio e quasi portavoce dell'autore. (Come il Montaigne di *L'educazione dei fanciulli*, anche Sciascia potrebbe affermare: «non dico gli altri se non per dirmi di più»).[28] Chiuso nella "prigione del popolo", Moro diventa esempio e portavoce di un pensiero che Sciascia – il siciliano Sciascia – ha scoperto, e dolorosamente, prima di tutto in sé e per sé: il pensiero «vero e reale» è pensiero sulla e della morte.

> «Secoli di scirocco», era stato detto, «sono nel suo sguardo». Ma anche secoli di morte. Di contemplazione della morte, di amicizia con la morte. Ronchey aveva scritto: «È l'incarnazione del pessimismo meridionale». Che cosa è, in che cosa consiste, il pessimismo meridionale? Nel vedere ogni cosa, ogni idea, ogni illusione – anche le idee e le illusioni che sembrano muovere il mondo – correre verso la morte. Tutto corre verso la morte: tranne il pensiero della morte, l'idea della morte. «Nonché un pensiero, il pensiero della morte è il pensiero stesso». Penetra ogni cosa, come lo scirocco: nei paesi dello scirocco. (*Affaire*, p. 455)[29]

E ancora, a ribadire come e quanto Sciascia si muova nel solco di Manzoni, "tradendolo" e aggiornandolo tuttavia ad ogni passo: se il ribaltamento del rapporto tra letteratura e realtà è analogo, è necessario rilevare come esso porti anche alla formulazione di una diversa ipotesi ontologica. Come sappiamo da una nota di *Nero su nero*, infatti, è proprio durante la stesura dell'*Affaire* che Sciascia, «nell'insonnia, con frammentaria e incandescente perspicuità» (*NsN*, p. 1106), afferma di essere arrivato a una risposta su cosa la letteratura sia:

> E allora che cos'è la letteratura? Forse un sistema di «oggetti eterni» (e uso con impertinenza questa espressione del professor Whitehead) che variamente, alternativamente, imprevedibilmente

[28] M. de Montaigne, *Dell'educazione dei fanciulli*, in Id., *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Touron, Milano, Bompiani, 2012, p. 265.

[29] E già in *L'ordine delle somiglianze* del 1967 (poi raccolto in *Cruciverba*), del resto, Sciascia aveva riconosciuto nel pensiero della morte uno dei caratteri precipui dei siciliani: i siciliani sono «sensuali avidi violenti, tesi al possesso della donna e della roba, ma in ogni loro pensiero è annidata accettata vagheggiata la morte». L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, in Id., *Cruciverba, Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, pp. 989-990.

> splendono, si eclissano, tornano a splendere e ad eclissarsi – e così via – alla luce della verità. Come dire: un sistema solare. (*NsN*, p. 1109)

Sciascia si muove dunque in una prospettiva latentemente platonica (ed era proprio il citato Whitehead a parlare della filosofia occidentale come di una «serie di note a Platone») in cui il tentativo di risolvere l'opposizione tra realismo e idealismo cui risponde *Processo e realtà* (1929) sembra giocare un ruolo fondamentale. In effetti, l'apparentemente divagante riflessione sul «farsi di ogni avvenimento che poi grandemente si configura» come «concorso di minuti avvenimenti [...] in un moto di attrazione e aggregazione [che] corrono verso un centro oscuro, verso un vuoto campo magnetico in cui prendono forma»[30] è certo un riflesso o una riformulazione – semplificante, certo, ma di perspicua essenzialità – della teoria whiteheadiana della «concrescenza», vale a dire del farsi dell'evento (il «campo magnetico») attraverso il concorso di molteplici relazioni che lo formano. Come Whitehead, dunque – e come l'"eracliteo" Gadda (alla cui filosofia non a caso è stato proficuamente accostato proprio *Processo e realtà*),[31] anche Sciascia interpreta la realtà come l'inesausto accadere di un processo, come rete di relazioni inseparabili dall'evento stesso.

Il nodo cruciale è però nell'accenno agli «oggetti eterni», quasi una riformulazione di quegli «atti assoluti» di cui si parlava nel *Raymond Roussel*. In Whitehead, gli «oggetti eterni» rimandano alle idee platoniche, cui tuttavia non sono riducibili; a differenza di queste infatti, quelli sono privi di realtà in sé: non sono «entità reali», ma la loro «potenzialità»;[32] una potenzialità intesa in contrapposizione alla

[30] «Nel farsi di ogni avvenimento che poi grandemente si configura c'è un concorso di minuti avvenimenti, tanto minuti da essere a volte impercettibili, che in un moto di attrazione e di aggregazione corrono verso un centro oscuro, verso un vuoto campo magnetico in cui prendono forma: e sono, insieme, il grande avvenimento appunto. In questa forma, nella forma che insieme assumono, nessun minuto avvenimento è accidentale, incidentale, fortuito: le parti, se pure molecolari, trovano necessità – e quindi spiegazione – nel tutto; e il tutto nelle parti» (*Affaire*, p. 438).

[31] Si veda M. Porro, *Accenni eraclitei nell'ontologia di C. E. Gadda*, in «Edinburg Journal of Gadda Studies» https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/porroaccenni09.php (ultimo accesso: 15/11/2019).

[32] A.N. Whitehead, *Processo e realtà. Saggio di cosmologia*, trad. it. di L. Vanzago, Milano, Bompiani, 2019, p. 273.

mera possibilità (che è una «determinazione concettuale a posteriori»), ovvero come «componente essenziale dell'essere come processualità».[33] Il reale si configura dunque come il divenire atto della potenzialità degli oggetti eterni; questi, tuttavia, trovano il loro sistema o principio unificatore in un dio anch'esso «diveniente [...] che si attua con l'attuarsi del mondo».[34] Sciascia, quindi, riduce e condensa la complessa cosmologia di *Processo e realtà* in poche, incisive righe; e tuttavia la coerenza è estrema: come gli oggetti eterni di Whitehead, gli oggetti letterari sono privi di realtà in sé ma in essa appaiono («splendono») alla luce di quel dio diveniente che, in Sciascia, ha nome verità.

L' «equazione» che si compie tra realtà e poesia è quindi quella di una poesia come archetipo o come potenzialità che di volta in volta – «bisogna sempre saper aspettare» – si manifesta nel mondo, tradendone in fine una «segreta verità». Così, con tono lieto e dimesso, in una piccola chiosa di *Nero su nero*:

> Mi consola più tardi, al castello dei Pioppi, nella grande afa, la visione di una farfalla che vola stanca, quasi stremata, e il ricordo del verso burchiellesco «tutta sudata venne una farfalla». Un verso strambo, surreale: ma viene il momento che la realtà vi si adegua. Così è, bisogna sempre saper aspettare, tra realtà e poesia, che l'equazione si compia. (*NsN*, p. 942)

Assai opportunamente, Onofri ha accennato poi di un'altra «più occulta, ma più profondamente operante» presenza nella meditazione sciasciana, quella del Borgese di *Figurazione e trasfigurazione*. E in effetti, se Sciascia era a mano a mano – e definitivamente – andato allontanandosi da un realismo inteso come rispecchiamento del reale pur rimanendo profondamente legato ad una «letteratura di cose», la teoria borgesiana della doppia somiglianza, l'ipotesi di una «sovranatura» simboleggiata attraverso l'arte, non poteva che apparirgli come sintesi mirabile – soluzione forse – delle persistente contraddizioni che lui stesso si trovava ad affrontare: quella tra ragione e irragione, tra casualità e causalità e, in generale, l'apparente enigma di «tutti gli assortimenti, i ritorni, le ripetizioni, le coincidenze, le speculari rispondenze tra realtà e fantasia, le indefettibili circolarità di

[33] L. Vanzago, *Introduzione* a A.N. Whitehead, *Processo e realtà*, cit., p. 41.
[34] *Ivi*, p. 16.

cui è fitta la vita e ogni vita» che rappresentano, dopotutto, «il solo ordine possibile».[35]

Alla luce di quanto finora detto è ormai evidente: anche la verità che *L'Affaire Moro* ricerca si dispiega su molteplici piani differenti; ad un grado zero (ma non per questo meno importante) è la verità del pamphlet civile, la verità di quel «due più due che fa quattro» – lo spaventoso quattro – che riconosce nella retorica del Moro «grande statista» contrapposto al Moro prigioniero niente più (e niente meno) che una strategia delegittimante, volta a ridurre «a nulla la sua identità simbolica»,[36] a decretarne – ancor prima che la sentenza sia eseguita – la «morte civile»:

> Suggestionato o convinto, Moro parla ormai come le Brigate rosse e per le Brigate rosse: questa è la tesi che, come una enorme pietra tombale scende sull'uomo vivo, combattivo e acuto che Moro è ancora nella «prigione del popolo», mentre si ricorda e si celebra il Moro già morto, il Moro da monumentare: il «grande statista» che Moro non è mai stato. (*Affaire*, p. 472)

È, quindi, la verità delle finalmente rivelate responsabilità di una intera classe politica, che si ipostatizzano nell'immagine di Andreotti che scrive «di pugno» la nota del governo; una nota che, di fatto, ribadendo la "linea della fermezza", sancisce la condanna a morte di Moro: «il fatto che i giornalisti tengano al particolare di Andreotti che scrive "di pugno" il comunicato del governo», chiosa Sciascia, è «un'immagine: di un uomo che scrive una sentenza» (*Affaire*, p. 503).[37]

E tuttavia, proprio mentre Sciascia giunge, attraverso l'analisi dei documenti, a questa verità, ne scopre anche l'insufficienza, che è l'insufficienza della ragione stessa. Proprio questo mi sembra il senso della lunga citazione da *Finzioni* di Borges che conclude il volume e

[35] L. Sciascia, *Dalla parte degli infedeli*, in Id., *Opere* II, cit., p. 562.

[36] C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 238.

[37] Così, assai efficacemente, commenta Onofri: «colpisce particolarmente l'ingenuo lettore [...] il fatto che, dopo un libro di tale chiarezza e intensità, la classe politica che gestì il caso Moro non avesse sentito l'imperativo di dimettersi in blocco. Perché delle due, l'una: o Sciascia diceva delle inoppugnabili verità, irrevocabilmente accusando quegli uomini di aver in qualche modo voluto la morte di Moro [...], o Sciascia avanzava delle incredibili menzogne, da scatenare in quegli stessi uomini [...] un'orgogliosa e decisa reazione, un'altrettanto puntuale e plausibile ricostruzione dei fatti: cosa che non fu». M. Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., pp. 212-213.

revoca in dubbio ciò che altrimenti potrebbe apparire dimostrato esemplarmente (la corresponsabilità della classe politica nell'assassinio Moro): «questa frase lascia capire che la soluzione è sbagliata. Il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre *un'altra soluzione*, la vera» (*Affaire*, p. 522). Una tale palinodia è un piccolo mistero (Bruno Pischedda ha parlato di una «trappola testuale»):[38] non solo perché, se presa alla lettera, invaliderebbe tutte le deduzioni-accuse dell'autore all'interno del volume – la cui giustezza, invece, Sciascia continuerà a rivendicare[39] –, ma anche perché, come sappiamo da un'intervista a Tony Zermo, il brano era stato inizialmente posto in esergo al volume e non a sua conclusione; considerata anche la funzione cruciale di «simbolo-guida»[40] attribuita da Sciascia alle citazioni iniziali, tale spostamento sarebbe, come nota immediatamente Paolo Squillacioti, «inusuale nella prassi scrittoria di Sciascia».[41] Escludendo l'ipotesi di una «svista del giornalista», mi sentirei di ipotizzare che tale spostamento risponda a ragioni insieme occasionali e, al contrario, profondamente legate alla poetica stessa di Sciascia: da una parte all'autore sta a cuore non revocare immediatamente in dubbio la verità civile del suo pamphlet, conservarne la forza – *anche* politica e polemica – per tutto il volume; dall'altra, però, Sciascia è consapevole, e vuole ribadire, che ogni verità raggiunta dalla ragione non può che essere parziale e apparente; ogni verità della ragione è forse quella «verità di un momento, che contraddice altre verità di altri momenti» della fotografia del saggio *Verismo e fotografia*.[42]

Carlo Madrignani ha scritto che, nell'*Affaire* come già in *Todo modo* e nel *Contesto*, al termine della sua indagine il narratore scopre che

[38] Cfr. B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit., p. 114.

[39] Nell'intervista del dicembre 1978, ovvero dopo la scoperta del covo delle BR di via Monte Nevoso e del dattiloscritto del *Memoriale*, Sciascia così si esprime: «Da quello che è venuto fuori fino a questo momento sul caso Moro e dalle carte che sono state trovate dopo la pubblicazione dell'«Affaire Moro» non credo che io abbia nulla da cambiare nel mio libro. *Tutto lo comprova*. *Così come l'ho scritto*. «*Una cortina di stupidità per esorcizzare la paura*», intervista di A. Calaciura, in «Giornale di Sicilia», 3 dicembre 1978, p. 3. Cit. in L. Sciascia, *Opere* II, cit., p. 1329.

[40] Così affermava Sciascia nell'intervista a Tony Zermo: «comincio sempre i miei lavori con una frase emblematica, che è un po' il simbolo-guida di ciò che voglio scrivere». Cit. in L. Sciascia, *Opere* II, cit., p. 1324.

[41] *Ivi*, p. 1324.

[42] L. Sciascia, *Verismo e fotografia*, in Id., *Opere 1971-1983*, cit., p. 1127.

«tutte le investigazioni, anche le più raffinate e cocciute, convergono verso un limite invalicabile, un muro alto e kafkianamente impenetrabile, che è il Potere».[43] È vero, e Fabio Moliterni ha ampiamente dimostrato[44] come la «scrittura di pensiero» di Sciascia muova da una autocoscienza o crisi del moderno inteso come – uso le parole di Sciascia stesso nella *Prefazione* alle *Parrocchie di Regalpetra* del 1967 – «continua sconfitta della ragione».[45] È però proprio a partire da questa sconfitta – e all'interno di un pensiero nel quale l'illuminismo e lo scetticismo, l'inesausta volontà di indagine e la consapevolezza di una inevitabile sconfitta sono come il recto e il verso del medesimo manoscritto –, che Sciascia trova la «segreta verità» della letteratura.

Conviene, allora, tornare alle pagine poco fa menzionate di *Nero su nero*: «nell'insonnia e con frammentaria e incandescente perspicuità» (*NsN*, p. 1106), Sciascia intuisce che cosa la letteratura sia; non sa, dice, darne spiegazione, ma due testi funzionano da esempi; in due testi – o meglio in due luoghi particolari dei due testi – ne ha «verificato il concetto» (*NsN*, p. 1107). Il primo è un passo del *Diario* di Giambattista Biffi nel quale si narra, in inglese, della «deceitfull wouman»: il racconto di questo evento minimo e quotidiano, e del «non pienamente svelato ma intenso stato d'animo» di Biffi (un sentimento di «pietà, di tenerezza, forse d'amore»; *ibidem*) instaura, afferma Sciascia, «un rapporto *diverso*», un rapporto «da uomo a uomo» tra scrittore e lettore (*NsN*, p. 1108). Sovviene allora Gadda quando, nella sua *Apologia manzoniana*, sottolineava la medesima qualità in Manzoni stesso e in Leopardi; ovvero in due autori che, lo ha sottolineato Fabio Moliterni, almeno a partire dal *Contesto*, per Sciascia «si accordano nella coscienza del male della storia»:[46]

> Volle poi [Manzoni] che il suo dire fosse quello che veramente ognuno dice, ogni nato della sua molteplice terra, e non la roca

[43] C.A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno. Verga, Capuana, De Roberto Pirandello, Tomasi di Lampedusa Sciascia Consolo Camilleri*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 205.

[44] Cfr. F. Moliterni, *Sciascia moderno*, cit.

[45] «Tutti i miei libri in effetti ne fanno uno. Un libro sulla Sicilia che tocca i punti dolenti del passato e del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati». L. Sciascia, *Opere* II, cit., p. 1272.

[46] F. Moliterni, *Sciascia moderno*, cit., p. 26.

> trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio. [...] volle parlare *da uomo agli uomini,* come, a lor modo, parlarono tutti quelli che ebbero qualcosa di non cretino da raccontare. Ebbe compagno nell'impresa della spazzatura, un altro conte suo contemporaneo, disgraziatissimo e macilento di persona. La parola di quest'ultimo ha una nitidezza lunare: "Dolce e chiara è la notte".[47]

Sciascia cita poi un passo, tratto da *Un tour en Sicile, 1833*, del barone Gonzalve de Nervo; anche in questo caso appare una donna, la duchessa di Francofonte, e anche in questo caso l'episodio è «infinitesimale»: uno sguardo scambiato dal vetro delle due lettighe, l'incanto del momento, nulla più: «questa apparizione, questo sguardo di stupore [...] rende il momento, appunto, incantato, e ci incanta» (*NsN*, p. 1109).

Alcune considerazioni preliminari: il pensiero di Sciascia è un pensiero a-sistematico – il modello è certo l'amato Montaigne e i suoi *Essais* –, un pensiero che procede per divagazioni e intuizioni improvvise che finiscono tuttavia, in letteratura, per rivelare un «ordine delle somiglianze», un «disegno»: quel «disegno segreto e non appariscente» degli «avvenimenti inavvertiti» di cui parlava Gadda a proposito dei *Promessi sposi*; o, se si preferisce e similmente: di tutti quei «minuti avvenimenti, tanto minuti da essere a volte impercettibili» (*Affaire*, p. 438) di cui, sulla falsariga di Whitehead, Sciascia stesso parla nell'*Affaire*. Ancora: la verità intravista ha a che fare con il durare «attraverso i secoli» di un sentimento umano che, «spiaccicato in scrittura» arriva «carico di rifrazioni» al lettore ed entra a far parte del suo stesso sentimento: «attraversa due secoli pieni di rumori e furori e arriva [...] ad occupare la mia mente, ad esser parte di un mio stato d'animo» (*NsN*, p. 1108). Le stendhaliane «*tracce di vita*» (il corsivo è dell'autore) che Sciascia ritrova nei due testi hanno a che fare con una relazione, con il riconoscimento di una comunanza. Una relazione che mostra la vita nell'incanto della sua nudità, una vita che si manifesta spogliata di tutte le sue maschere; diremmo: come creaturalità.

Ma «creatura» è anche il Moro che, spogliato della sua funzione, deprivato del potere e sottomesso all'arbitrio dei «due stalinismi»,

[47] C.E. Gadda, *Apologia manzoniana*, in Id., *Saggi giornali favole* I, Milano, Garzanti, 1991, p. 680 (corsivi miei).

quello «consapevole, apertamente violento e spietato delle Brigate Rosse» e quello «subdolo e sottile che sulle persone e sui fatti opera» (*Affaire*, p. 465), appare a Sciascia: «Moro comincia, – annota a margine della lettera del 10 aprile – pirandellianamente, a sciogliersi dalla forma, poiché tragicamente è entrato nella vita. Da personaggio a "uomo solo", da "uomo solo" a creatura: i passaggi che Pirandello assegna all'unica possibile salvezza» (*Affaire*, p. 471).

E tuttavia questa salvezza è affidata, e non solo nel caso di Moro, alla pagina scritta, alla letteratura. Se Sciascia ha spesso insistito sul carattere «più religioso che politico» dell'*Affaire*[48] non è solo perché il racconto della vicenda Moro è, a tutti gli effetti, il racconto di una Passione, ma perché, come la rammemorazione-racconto di Elio Lamia, nella *Nota* che chiude la traduzione del *Procuratore della Giudea* di Gide, è ciò che "resuscita" il Cristo ed a lui conduce, allo stesso modo *L'Affaire*, al di là e più in alto di ogni denuncia civile, è ciò che "resuscita" l'uomo Moro prima della sua monumentazione a «grande statista». Il gioco di specchi, che coinvolge Sciascia e France, il narratore dell'*Affaire* e Elio Lamia, potrebbe diventare vertiginoso: «libertino, passionale tollerante, curioso, saggio che non rinnega la follia» (e non potrebbe forse essere, questo, un ritratto perfetto di Sciascia stesso?) Elio Lamia, ricorda: «contro il procuratore – e lo storico – che non ricordano»; attraverso questo ricordo «per amore», lo «scettico France e il suo scettico apologo», così come lo scettico Sciascia e il suo scettico pamphlet, «si consegnano all'amore»; aggiunge Sciascia: «forse svagatamente: ma spesso gli scrittori non sanno quel che si fanno».[49]

Sciascia, però sa, e perfettamente, "quel che si fa": *L'Affaire* vuole restituire Moro nella sua concretezza di uomo e di creatura tremante di fronte all'enigma della morte (e della vita), e potrebbe essere letto come protesta contro la retorica che volatilizza la realtà. Così, con ironia amara e risentita, nell'*Affaire*, commenta la reazione all'«annuncio tremendo» delle Brigate Rosse che dichiarano di concludere la battaglia iniziata il 16 marzo, eseguendo la sentenza»:

> «Tutta la nostra attenzione» dichiara il direttore del giornale democristiano [...] è concentrata sul gerundio». C'è da dubitare che una concentrazione sul gerundio sia mai valsa e possa mai

[48] In proposito si veda C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit.

[49] L. Sciascia, *Introduzione* a A. France, *Il procuratore della Giudea*, in Id., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2002, p. 1317.

> valere a salvare una vita: ma ormai siamo nel surreale. Pieno di speranza, il gerundio sale come un palloncino all'idrogeno: fluttua tra le direzioni dei partiti, le redazioni dei giornali, la radio, la televisione, i discorsi della gente. [...] Un buon terzo della popolazione italiana si chiede che cosa sia questo gerundio cui ci si affida per salvare la vita di Moro. [...] La vita e la morte di Aldo Moro – la vita o la morte – perdono di realtà: sono presenti soltanto in un gerundio, sono soltanto un gerundio presente. (*Affaire*, pp. 506-507)

O ancora e meglio, lo si potrebbe leggere come una denuncia contro l'astratto dei principi di fronte alla concretezza della vita umana. *L'Affaire* è scritto anche per ricordare – non solo ai «cattolici che governano lo stato», ma a tutti e a ognuno – che «la salvezza della vita umana innocente [...] è principio superiore ad ogni altro» (*Affaire*, pp. 490-491):

> Moro pensava che lo scambio fosse da accettare «realisticamente», cioè per quella forza che ha la realtà di rendere possibili e lecite le cose che astrattamente non sono possibili e non sono lecite. E anche se non tutte le cose, almeno quelle in cui la vita umana è in giuoco. Una vita umana contro astratti principi: e può un cristiano esitare nella scelta? (*Affaire*, p. 453)

La verità ultima del libro, allora, è una verità raggiunta attraverso la ragione, ma che affonda le sue radici in un'intuizione morale, in un riconoscimento pre-logico e pre-razionale anticipato antifrasticamente dalla citazione iniziale di Canetti («La frase più mostruosa di tutte: qualcuno è morto "al momento giusto"»), e ipostatizzato nel "debole parere" di Fra Cristoforo (Manzoni, ancora), ovvero che «non vi fossero né sfide, né portatori, né bastonate» (*Affaire*, p. 491); perché, come recita la frase «del più sublime laicismo» di Montaigne che sarà al cuore di *La sentenza memorabile*, «dopotutto, è un mettere le proprie congetture a ben alto prezzo, il volere, per esse, far arrostire vivo un uomo».[50] La verità pre-razionale dell'*Affaire*, allora, è la verità di un incontro "candido" con l'altro-creatura e l'amore e la pietà che a questo altro sono sempre dovute. Con una sola precisazione, ma fondamentale: Sciascia, lo si è visto, è alieno da ogni astrazione derealizzante e questo altro-creatura è innanzi tutto *un corpo*, è vita di

[50] L. Sciascia, *La sentenza memorabile*, in Id., *Opere* II, cit., p. 678.

e attraverso il corpo. Così era del resto, lo ha notato Massimo Onofri, nel *Candido,* dove la «religione naturale» del protagonista postulava che «la verità sta nei corpi e la menzogna nell'anima, quell'anima su cui si fondano tutte le ideologie, tutti i compromessi».[51] Con la sua visione pre-ideologica che lo rende «incapace di comprendere e giustificare i compromessi, se non addirittura le collusioni, e le concessioni del partito alle forze della conservazione»,[52] Candido è quindi il perfetto opposto del Moro statista e rappresenta l'utopia di una politica "felice" che «si risolve in una sorta di esaltazione della vita»: essere comunista, per Candido, è «un fatto di natura», è qualcosa che ha «a che fare con l'amore, anche col fare all'amore».[53] Ma ancor prima, nella *Morte dell'inquisitore* (1964), l'eretico fra Diego aveva mostrato che la vita per Sciascia – anche da un punto di vista cristiano – coincide (o dovrebbe coincidere) con la vita del corpo: «*A che dunque disse il Profeta: Nolo mortem peccatoris, sed tu magis convertatur, et vivat?* – E rispondendo il teatino che il profeta intendeva la vita spirituale e non quella corporale, fra Diego disse – *Dunque Dio è ingiusto*».[54] Fatte salve le macroscopiche differenze – e al di là di esse –, Candido, l'eretico Fra Diego e Moro sono innanzi tutto corpi-vita, il primo libero e felice, i secondi imprigionati e costretti alla morte. A tutti, Sciascia rivolge la medesima attenzione rammemorante, lo stesso sguardo pietoso. Il paradosso, forse, è che questo incontro-riconoscimento tra creature avvenga, nell'*Affaire*, non tra Moro e i suoi «amici delle ore liete», ma tra Moro e i suoi carcerieri. È, scrive Sciascia, «il momento più alto» toccato dalla tragedia:

> In una sua lettera – quella del 29 aprile – Moro ad un certo punto dirà: «La pietà di chi mi recava la lettera (*dei familiari, pubblicata da un giornale*) ha escluso i contorni che dicevano la mia condanna (*da parte della Democrazia Cristiana: nel non voler trattare*)». E direi che è il momento più alto, più cristianamente alto, toccato dalla tragedia. (*Affaire*, pp. 487-488)

La parola è stata pronunciata – quella parola che è il rovescio della «spaventosa parola» potere; ed è: «pietà». *L'Affaire* forse ancor più che

[51] M. Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., p. 206.
[52] *Ivi*, p. 207.
[53] L. Sciascia, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, in Id., *Opere* I, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, p. 997.
[54] L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, in Id., *Opere* II, cit., p. 225.

altri libri dell'autore, è tutto «illuminato dalla ragione e dalla pietà»:[55] a partire dalla citazione in esergo di Canetti e dalla rievocazione iniziale di un proustiano «tempo ritrovato» con la delicata «fosforescenza smeraldina» (*Affaire*, p. 423) delle lucciole delicatamente tenute sul palmo (quelle lucciole che sono come «reliquia o memoria di luce nella spaventosa oscurità»; *ibidem*); per continuare, naturalmente, con il commosso ricordo di Pasolini, «fraterno e lontano» e «ormai fuori del tempo» (*Affaire*, p. 424), fino alle pagine finali, in cui l'autore interpreta la telefonata del giovane brigatista a Franco Tritto proprio sotto il segno di una forse involontaria, ma evidente e ineliminabile umana pietà: «che cosa trattiene dunque il brigatista a quella telefonata, se non l'*adempimento* di un dovere che nasce dalla militanza ma sconfina ormai nell'umana pietà?» (*Affaire*, p. 513). E forse, davvero, qui la deduzione di Sciascia si fa meno cogente, e l'autore proietta il suo stesso sentimento sul suo "personaggio". Ma la pietà dovuta alla creatura-Moro, e in un certo senso agli stessi brigatisti, non porta certo ad una responsabilità dimidiata dei singoli attori coinvolti, né, tanto meno, ad un processo assolutorio: Moro, annota Sciascia, conosceva «il segreto italiano e cattolico di disperdere il nuovo nel vecchio», aveva una contezza «tutta in negativo, in negatività, della natura umana». E con fermezza: «il che gli era al tempo stesso afflizione ed arma. Arma usata con dolore: visibilmente. *Ma usata*» (*Affaire*, p. 441, corsivo mio). E ancor più nettamente, a chiudere l'episodio dell'ultima telefonata: «forse ancora oggi il giovane brigatista crede di credere si possa vivere di odio e contro la pietà: ma quel giorno, in quell'*adempimento*, la pietà è penetrata in lui come il tradimento di una fortezza. E spero che lo devasti» (*Affaire*, p. 513).

E tuttavia, mi pare che questo sia un nodo centrale, la creaturalità di Moro è visibile - l'operazione di «filologia morale» dell'*Affaire* è lì a dimostrarlo – solo attraverso la scrittura. L'operazione dello scrittore-detective che decifra le lettere di Moro, che ne porta a superficie la coerenza, diventa allora per Sciascia, e pienamente, gesto sacro; non solo restituzione (di Moro a sé stesso) e ricompensa, ma salvezza. Come già si era visto riguardo al ribaltamento del rapporto tra realtà e finzione, anche qui Sciascia – il laicissimo Sciascia[56] – fa un passo in più, o in

[55] L. Sciascia, *Manzoni e il linciaggio del Prina*, in Id., *Opere* I, cit., p. 711.

[56] C'è, ha scritto giustamente Bruno Pischedda, «un nucleo di laicità corrosiva, un tono scettico e sdegnosamente composto nell'affrontare le cose del mondo, davvero

direzione diversa, rispetto al modello Manzoni. Se, infatti, al suo crudo nocciolo, il riproporre «a lettori pazienti di fissar di nuovo lo sguardo sopra orrori già conosciuti» della *Storia* ha come scopo renderle «meno potenti e meno funeste, col riconoscerle ne' loro effetti, e detestarle»,[57] Sciascia aggiunge un *di più* di fede nella funzione della letteratura (che corrisponde, è chiaro, ad un *di meno* di fede, ad uno scetticismo se non ad una chiara negazione nella e della ricompensa oltremondana). Il procedimento della «microstoria», che Sciascia aveva praticato con profitto almeno da *La morte dell'inquisitore* (che aveva un modello lontano, Manzoni, e un esempio recente e formalizzante in *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg, del 1976),[58] si configurava quindi come pratica di una riscrittura a vocazione ermeneutica; la letteratura diventava «la più assoluta forma che la verità possa assumere», ma questa verità della letteratura (a stabilire una prima e non di poco conto differenza con le prove quasi coeve di Ginzburg e dei sodali dei «Quaderni storici») è «assoluta» (anche) perché è sì scoperta dalla ragione, ma è *fuori del tempo*: è innanzi tutto una verità (e un'esigenza) morale. L'immagine di un Moro tutto impegnato a ripudiare la vanità del potere passato rinvia, come ha visto Mario Barenghi, al «pessimismo storico del Manzoni tragediografo, al lirico cantore di Napoleone esule e morente, inteso a celebrare i grandi caduti nella polvere solo a patto di una suprema consapevolezza riguardo alla vanagloria terrena»;[59] vale a dire, nella lettura di Borgese, all'apice della poetica manzoniana: come l'Innominato, Moro «ha creduto alla forza e si è accorto della sua vanità»;[60] Sciascia, come Manzoni, coglie il suo personaggio nel momento «del trapasso dall'uno – si potrebbe dire – all'altro mondo».[61] È, in Manzoni come – forse paradossalmente – in Sciascia, una verità «cristianissima».[62] Con, però, una differenza fondamentale: se per il

inseparabile dalla figura di Sciascia» che si giustappone, senza risolversi, ad una pasoliniana «attitudine vaticinante». B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit, p. 117.

[57] Cfr. A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, cit.

[58] È, del resto, Carlo Ginzburg stesso a ritrovare, nelle pagine manzoniane, «una teorizzazione della microstoria e dell'uso sistematico di nuove fonti documentarie». C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., p. 307.

[59] B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit., p. 124.

[60] G.A. Borgese, *Lezioni di estetica. Tenute dal Chiariss. Prof. G. A. Borgese raccolte a cura di M. Gorra. Posizioni verso il Croce. Posizioni verso il Manzoni*, Milano, Tipo-litografia Mariani, 1931, p. 62.

[61] *Ibidem*.

[62] B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit., p. 124.

Manzoni delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, la religione era l'unica e vera fonte della morale, per Sciascia il riconoscimento di una morale possibile avviene grazie alla letteratura. Se, come ha scritto Ambroise, nel ridare vita e senso alle lettere di Moro, «Sciascia sembra dire, non che "lo stile è l'uomo stesso", ma che lo scritto è l'anima stessa»,[63] è la letteratura come riscrittura interpretante e non, manzonianamente, la religione, ciò che rivela «l'uomo all'uomo».[64]

[63] C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, cit., p. 239.

[64] Cfr. A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, a cura di G. De Rienzo, Milano, Mondadori, 1997, p. 14.

Cinque inediti fortiniani

Flavia Di Gennaro

Nella documentazione confluita nell'appendice all'edizione critica[1] del carteggio Fortini – Pasolini (1954-1966) vi è un allegato di Fortini alla lettera del 14 dicembre 1958, il cui rilevo è dato dalla presenza di cinque poesie inedite: *Ascoltando Bach, I colori, A un amico sleale, Hyperion* e *Da Catullo*. Il dattiloscritto, conservato presso il Centro Studi Pier Paolo Pasolini (CSPPP), contiene inoltre componimenti pubblicati con varianti sul primo numero della Nuova serie «Officina» e altri che, non accolti dalla redazione, Fortini edita con varianti nelle raccolte successive. Le poesie *Ascoltando Bach, Hyperion* e *Da Catullo* sono anche conservate, in forma dattiloscritta o come stampe da pc, nell'Archivio Franco Fortini (AFF), serie *Poesie Rifiutate*;[2] per le altre due il solo testimone è l'allegato. Dall'analisi del materiale archivistico è emerso il *labor limae* del poeta, che interviene con delle correzioni a penna sul dattiloscritto inviato a Pasolini e inserisce delle varianti nei testimoni conservati presso l'AFF. Fortini sin dall'inizio attribuisce a questi suoi versi una forma incompiuta; infatti, nella lettera cui sono allegati scrive:

> I versi, dopo averli letti, buttali via o rimandameli
>
> Milano, 14 dicembre 1958

---

[1] F. Di Gennaro, *Edizione critica del carteggio Fortini-Pasolini*, relatore prof. Carlo Caruso, Università di Siena, A.A. 2018/2019.

[2] Vd. F. Diaco, *Tra le poesie "scartate" di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 11 gennaio 2017: http://www.ospiteingrato.unisi.it/tra-le-poesie-scartate-di-franco-fortini/ (ultimo accesso: 31/1/2020).

> Caro Pasolini,
> jersera e stamani ho letto i tuoi epigrammi, che mi han fatta una forte impressione e che trovo molto belli e giusti, fra le cose migliori tue, e che "ti stanno bene addosso". [...] Negli epigrammi (quello a un figlio non nato è molto "giusto" ed è una cifra esatta per leggere molte tue cose) sei davvero felice; certi eccessi aretineschi (gli amici vorrebbero canchero per cancro, io vorrei né l'uno né l'altro, moralisticamente), cioè letterari, van corretti con mano leggerissima. Hai fatto bene a scriverli. Bellissimo quello per la Francia.
> Ti accludo una quindicina di esperimenti, schizzi, abbozzi e pretese recenti, che non sono in ordine né in gruppo. Sarei contento se tu potessi darci un'occhiata e dirmene una parola. [...]
> Tuo affezionato
>
> Franco Fortini[3]

Pasolini invece si complimenta con lui:

> Carissimo Fortini,
> ieri notte è morto mio padre: ti scrivo dunque due righe: il suo corpo è ancora qui in casa, partiamo domani per Casarsa per il suo funerale, e puoi immaginare quindi lo stato d'animo in cui mi trovo. La tua prima lettera mi ha dato un grande piacere, primo per l'acutezza del giudizio sugli epigrammi, e forse anche sul brano di "Una vita violenta", secondo per la bellezza dei versi che accludi, i tuoi più belli, senza dubbio: mi raccomando di non darli a Situazione, ora! Ma di lasciarli per il secondo numero. [...]
>
> Pier Paolo
>
> Roma 20 dic.<embre> 1958[4]

Interessante è la definizione delle poesie come esperimenti, poiché per almeno quattro dei cinque inediti è possibile parlare di "esperimenti di traduzione". In alcuni casi l'operazione fortiniana è già esibita nel titolo della poesia come per *Da Catullo*, libera traduzione del carme 46; in altri casi diventa imitazione. Infatti, in *I colori* da "*Quattro esempi contro Gottfried Benn*" Fortini imita l'espressionismo

[3] CSPPP, 1 c.; 30x21 cm. Carta intestata del mittente. Ds. a inchiostro nero e con n. 29 a matita nel margine superiore. In calce firma a penna blu.

[4] AFF, 1 c.; 27,5x17,5 cm. Ds. a inchiostro nero e con n. 19 a matita nel margine superiore destro. In calce firma e data autografe a penna rossa.

di Benn in due dei suoi aspetti più appariscenti: l'uso di segni interpuntivi quali il punto esclamativo con funzione emotiva e la presenza di denominazioni cromatiche forti. La poesia *Hyperion* nell'allegato inviato a Pasolini si interrompe ai primi quattro versi, mentre i testimoni più recenti conservano anche una seconda e terza strofa. Nonostante l'amplio lasso di tempo intercorso tra una prima fase redazionale e le seguenti, Fortini prosegue nell'emulare la struggente forza espressiva di Hölderlin. In *Hyperion* emergono inoltre chiari riferimenti alla Germania durante la seconda guerra mondiale e alla mitologia greca, temi chiave dell'omonimo romanzo epistolare di Hölderlin. I primi cinque versi di *Ascoltando Bach* più che imitare sembrano voler riprodurre l'arte compositiva del contrappunto, per cui linee melodiche indipendenti si combinano secondo regole tramandate dalla tradizione musicale occidentale. Con il duplice scopo di rendere noti i versi fortiniani e di far entrare il lettore nel laboratorio del poeta, di cui risultano così ben visibili le modalità di scrittura e di composizione, offro l'edizione critica delle cinque poesie inedite.

I testimoni:

A = Ds., 5 c., 28,2x21 cm., a inchiostro nero, con correzioni a penna blu, conservato presso il CSPPP. È un allegato alla lettera di Fortini a Pasolini del 14/12/1958 e comprende 16 componimenti, di cui 5 inediti: *Ascoltando Bach, I colori, A un amico sleale, Hyperion e Da Catullo.* La prima c. è numerata con n. 1 a penna blu entro cerchio, in alto nel margine destro. Questa carta contiene: *Ascoltando Bach*, *Ringraziamenti di Santo Stefano* e una poesia senza titolo. Le ultime due pubblicate con varianti e con l'aggiunta del titolo alla seconda *Un'altra attesa* in «Officina», Nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 108-110. La seconda c. è numerata con n. 2 entro cerchio a penna blu e contiene: *Per Roland Barthes, Per Francesco Leonetti* e *Dalla mia finestra*. La prima e la seconda, quest'ultima con titolo *A critico più giovane* e con varianti, pubblicate in «Officina», Nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, rispettivamente alle pp. 111, 108. *Dalla mia finestra* è pubblicata con varianti in *Traducendo Brecht I*, ora in F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano, 2014, p. 235. La terza c. contiene le poesie: *Dedica dei poemi, I colori*, *Alla stazione di Minsk* e la prima strofa di *A un amico sleale.* Nel margine inferiore sinistro della c. vi è il segno ./., presente nel margine superiore della c. successiva. *Dedica dei poemi* che, nel ds. segue la

dicitura: da "*Quattro esempi contro Gottfried Benn*", è pubblicata con il titolo *Pronomi* in *Un'altra attesa*; ora in Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 226. *Alla stazione di Minsk* è pubblicata con varianti in «Officina», Nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 109-110. La quarta c. contiene la seconda strofa di *A un amico sleale* e le poesie: *Hyperion*, *Piccola apocalisse per un editore, Da Catullo* e le prime due strofe di *Il comunismo*. Nel margine inferiore sinistro della c. vi è il segno ./., presente nel margine superiore della c. successiva. *Piccola apocalisse per un editore* è pubblicata con il titolo *A un editore* in F. Fortini, *L'ospite ingrato*. *Primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 57. *Il comunismo* è pubblicata con varianti in *Traducendo Brecht II*, ora in Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 251-252. La quinta c. contiene le ultime 4 strofe di *Il comunismo* e le poesie *Per Renè Solmi* e *Materie Plastiche.* La prima pubblicata con il titolo *Per Renè Solmi, II*, in Fortini, *L'ospite ingrato*, cit., p. 50; la seconda, con il titolo *Distici per materie plastiche*, in «Officina», Nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, p. 111.

B = Ds., 1 c. 29,5x21 cm, a inchiostro nero, conservato in AFF, serie Poesie rifiutate, scatola XXX, f. 1, c. 22. Diverse le numerazioni presenti nel margine superiore destro: n. 22 a matita, n. 35 a pennarello nero, n. 18 a matita, poi cassato con pennarello nero. Contiene la poesia *Ascoltando Bach*.

C= Stampa da pc, 1 c.; 29,5x21 cm, conservata in AFF, serie Poesie rifiutate, scatola XXX, f. 1, c. 25. Nel margine superiore sinistro: 24-05-1989/Copia versi/38. Diverse le numerazioni presenti nel margine superiore destro: n. 25 a matita, n. 38 a pennarello nero, su n. cassato. Nel margine superiore: 147 bb, poi cassato a penna nera. Contiene la poesia *Hyperion*.

D= Stampa da pc, 1 c.; 21x14,8 cm, conservata in AFF, serie Poesie rifiutate, scatola XXX, f. 10, c. 255. Nel margine superiore sinistro: n. 46 a matita, 20 | 147 bb; nel margine superiore destro: n. 255 a matita. Contiene la poesia *Hyperion*.

E= Stampa da pc, 1 c.; 21x15 cm, conservata in AFF, serie Poesie rifiutate, scatola XXX, f. 10. Nel margine superiore sinistro: 24-05-1992/Copia versi/35 | 046. La carta non è numerata. Contiene la poesia *Hyperion*.

F= Ds., 1 c.; 29,5x21 cm, a inchiostro nero, conservato in AFF, serie Traduzioni, scatola XXII, f. 42, c. 1. Contiene la poesia *Da Catullo*.

Criteri di edizione

La decisione di mettere a testo il testimone A è conseguente alla scelta di restituire non l'ultima volontà dell'autore, bensì quella all'altezza temporale della corrispondenza con Pasolini, all'interno del dialogo con lui e nel contesto del carteggio. Le varianti presenti negli altri testimoni sono riportate nell'apparato. Per le poesie *I colori* e *A un amico sleale* non ho trovato in AFF altri testimoni. Occorre fare delle precisazioni per la poesia *Hyperion*, di cui è data la redazione A del 14/12/1958. I testimoni C, D ed E sono in apparato. A appartiene ad uno stato redazionale anteriore agli altri due, lo conferma la data, la forma dattiloscritta e il testo stesso, privo della seconda e terza strofa. Fortini quindi è intervenuto su questa poesia molti anni dopo, producendo: C, D, E. Come si evince dalle date, C (24/05/1989) è sicuramente anteriore ad E (24/05/1992); invece il rapporto tra D, non datato, ed E è più complesso. Al v. 8 in D l'autore inserisce a penna blu, collegandola al testo con / la lezione "immane"; mentre al v. 10 cassa, con la penna blu, la lezione "sua". In E manca al v. 2 la lezione "sveva", presente in tutti gli altri testimoni. Fortini interviene al v. 8 cancellando, con la penna rossa, la lezione "immensa" e aggiungendo la lezione di D nella stessa modalità. Inoltre, sovrascritta alla lezione cassata, vi è la variante a penna blu: "esatta". In questa redazione l'autore non interviene sulla lezione "sua". D ed E sono stadi redazionali cronologicamente vicini e l'aggiunta di una lezione comune ne è testimonianza, ma la variante al v. 2 presente solo in E, mi porta ad ipotizzare la seguente stratificazione redazionale: A→C→D→E.

* * *

ASCOLTANDO BACH

1 Cinque nel ventidue,
2 venti nel trentasette,
3 nel quarantuno ventiquattro, nel
4 quarantacinque ventotto. Ed ora
5 quaranta, nel cinquantasette. Il secolo

6 ti precede, tu incalzalo ostinato
7 e punctum contra punctum,[5] fino al punto
8 del moto inverso, della variazione
9 ultima, dell'accordo
10 maggiore!

---

4 E ora] B; 10 maggiore –] B
4 E ora] B [1B]Ed ora→ [2B]E ora (cassata alla fine della parola, con scolorina: *d*)

da "QUATTRO ESEMPI CONTRO GOTTFRIED BENN"

3.
(I colori)

1 Ah macchia rossa sull'asfalto grigio!
2 E prati verdi, fiordalisi azzurri!
3 Ma – oh, fiori gialli! – un nuvolo è viola
4 ormai sui prati, indaco il cielo: e nero
5 caglio la lepre allegra uccisa all'alba.

A UN AMICO SLEALE
1 Il male che m'hai fatto
2 è un fiore che ritrovo
3 smorto, fra una parola
4 ed un'altra, d'un libro, ./.
|
./.
5 Tu intanto a poco a poco
6 muori di quel che hai fatto
7 e non lo sai... Richiudo,
8 su te, su noi, il mio libro.

---

4 d'un libro,] A [A1]d'un libro→ [A2]d'un libro (virgola aggiunta in penna blu)

[5] Nota contro nota o contrappunto. Nella terminologia musicale indica la presenza, in una composizione o in una sua parte, di linee melodiche indipendenti che si combinano secondo regole tramandate dalla tradizione musicale occidentale.

HYPERION

1 Augusta grandezza della grandezza! Fulmini delle tempeste [attonite!
2 La tazza di sidro sotto l'insegna di germinale della Wirtschaft [sveva,
3 le Erinni[6] straziate assetate nella carrozza di posta mentre a [occidente
4 tuonano i cumuli delle battaglie delle Nazioni.

C, D, E

tit. [manca] C, D, E; 2 Il bicchiere] C, D, E; 2 Wirtschaft sveva] C, D 2 Wirtschaft] E; 3 atroci assetate] C, D, E; 3 e a occidente] C, D, E; 4 della Battaglia delle Nazioni!] C, D, E; 5-14 [mancanti] A; 5 Accecante gloria della gloria! Vertigine delle città insorte! 6 Il calcolato suicidio nell'albergo di frontiera 7 e il fragile guizzo della rete nervosa] C, D, E; 8 mentre l'Europa precipita nella sua logica immensa!] C 8 sua/immane logica immensa!] D 8 nella sua/immane logica – esatta!] E; 9 E sempre, anche fissando l'essenza della donna, dove] C, D, E;10 innocente palpita la sua esistenza più debole,] C, E 10 la esistenza più debole] D; 11 anche nella follia di vincerla, di provarsi signore crudele 12 anche nel corto fulmine della superbia 13 sentirsi gola resecata, sangue, corpo 14 nudo in agonia tra i sarmenti.] C, D, E;

---

2 tazza] A [1A]tezza → [2A]tazza (corretto a penna blu: prima *a*, su lezione cassata: *e*)

3 mentre a occidente] A [1A]e all'occaso → [2A]mentre a occidente (corretto a penna blu: *mentre a occidente*, su lezione cassata a penna blu: *e all'occaso*)

8 sua/ immane logica immensa!] D [1D]sua logica immensa!→ [2D]sua/(segno aggiunto a penna blu per collegare al testo: /*immane* [a penna blu]) immane logica immensa!

8 sua/ immane logica – esatta!] E [1E]sua logica immensa! → [2E]sua/ (segno aggiunto a penna rossa per collegare al testo: /*immane* [a penna rossa]) immane logica (segue, cassata a penna rossa: *immensa*) → [3E]sua/immane logica – esatta! (sovrascritta a penna blu: – *esatta*, su lezione cassata a penna rossa: *immensa*)

10 la esistenza più debole] D [1D]la sua esistenza più debole → [2D]la (segue, cassata a penna blu: *sua*) esistenza più debole

---

[6] Le Erinni (Ερινύες) sono, nella religione e nella mitologia greca, le personificazioni femminili della vendetta, soprattutto nei confronti di chi colpisce la propria famiglia e i parenti.

DA CATULLO[7]

1 Ecco è già primavera.
2 L'aria è tiepida e a un filo di vento.
3 la rabbia del cielo è caduta.
4 Via da queste campagne
5 verso le città d'Asia luminose!
6 Già vola lontana/la mente,
7 già mi sento in cammino.
8 Addio, cari compagni.
9 Si partì un giorno insieme,
10 ritorneremo per vie diverse divisi.

---

2 L'aria] F La'aria] err. A; 2 e aux] F; 6 lontana la mente] F

---

2 e a un] A ^{A1}e aux un → ^{A2}e a (cassata alla fine della parola, a penna blu: *ux*) un

6 lontana/la mente] A ^{A1}lontanala mente → ^{A2}lontana/ (segno aggiunto a penna blu) la mente

[7] Traduzione dal carme 46 di Catullo: *Iam ver egelidos refert tepores, | iam caeli furor aequinoctalis | iucundis Zephyri silescit aureis. | Linquantur Phrygii, Catulle, campi | nicaeaeque ager uber aestuosae: | ad claras asiae volemus urbes. | Iam mens praetrepidans avet vagari, | iam laeti studio pedes vigescunt. | O dulces comitum valete coetus, | longe quos simul a domo profectos | diversae varie viae reportant.*

«Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV»

Una poesia inedita di Franco Fortini

Giuseppe Ferrulli

Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV.
Che tua è la vita, dicevi, e nessuno
per te può disporne. Lucente l'errore
in fronte ti splendeva. Ero ammirato e triste.

Due comunismi ci sono. Tu l'uno l'hai vissuto, che vuole
per ognuno e per tutti coscienza di sé.
L'altro è più mio: che negli altri si crei
la nostra figura né mai se ne veda la fine.

Questa la mia religione. Che tutto sia segno
e si converta in altro. La foglia si adempia
ma sia il bosco a parlare per ognuna
se al cielo vuoto di dèi vada il vento.[1]

Con queste tre quartine il 5 maggio 1988, data della lettera che li riporta, Franco Fortini ringraziava l'amica di lunga data Rossana Rossanda per un «regalo grande» che la giornalista aveva fatto ai coniugi Lattes-Leiser. L'entità del presente (definito anche «contributo» e «dono» in precedenza all'interno della lettera) è di incerta

[1] La lettera è conservata presso l'Archivio del Centro Studi Franco Fortini presso l'Università degli Studi di Siena (da qui in avanti indicato con AFF), XVI 74.

ricostruzione: la risposta della Rossanda[2] sottintende la natura del regalo, soffermandosi invece sulle ragioni dello stesso, quali la necessità di riaffermare il valore del loro legame, «così distante e così vicino», e la consapevolezza della stima reciproca e dell'affetto invariati nonostante la distanza geografica, le oramai rare comunicazioni epistolari e le vicende personali degli ultimi anni; tuttavia è possibile avanzare un'ipotesi: nel gennaio dell'anno successivo, Romano Luperini curò per Editori Riuniti una raccolta di saggi sul poeta di *Foglio di via*, un omaggio in occasione del pensionamento di Fortini dal titolo *Tradizione, traduzione, società*,[3] in cui diverse figure importanti della società intellettuale e politica di quegli anni intervengono sul proprio rapporto con Fortini stesso; e ne *Le capre ostinate*,[4] l'intervento di Rossana Rossanda, la giornalista ripercorre i varie momenti della propria amicizia col poeta, fin dai suoi primi ricordi dei tempi del «Politecnico». È molto probabile dunque che, nella lunga e complessa gestazione della raccolta luperiniana, il contributo della Rossanda potesse essere stato letto da Fortini già nel maggio dell'anno precedente. L'ipotesi è inoltre avvalorata anche dal «cara capra» con cui il poeta saluta la fondatrice de «il manifesto» più avanti nella missiva. Ad ogni modo, Fortini doveva essere davvero molto grato o quantomeno sollevato nel sentire nuovamente la sua amica (se già in una lettera del luglio 1985[5] lamentava le poche attenzioni della Rossanda nei suoi confronti e si «vergognava» di essersi «doluto» dei suoi silenzi),[6] dal momento che il componimento poetico è solamente la seconda versione della lettera che aveva intenzione di spedire. La resa finale dell'epistola presenta, in successione, i dodici versi, il telegramma che si proponeva di inviare originariamente e la lettera finale effettiva:

> Cara Rossana, letto ieri (e letto a Ruth) il tuo contributo, e non sapendo come controllare la nostra emozione, pensavo di mandarti questo telegramma

[2] La lettera, datata 20 maggio 1988, è conservata anch'essa presso l'AFF, XII 33.

[3] R. Luperini (a cura di), *Tradizione, traduzione, società. Saggi per Franco Fortini*, Torino, Editori Riuniti, 1989.

[4] *Ivi*, pp. 326-342.

[5] AFF, XVI 74.

[6] «Cara Rossana, vorrei capire meglio [...] come mai ho tanta difficoltà, ormai da anni, a scriverti e persino a telefonarti, ricambiato, beninteso, dalle tue spudorate promesse di cercarmi quando tu passassi per Milano. [...] Per questo non mi dolgo dei tuoi silenzi anzi mi vergogno di essermene doluto».

> Mia cara capra cara compagna credo proprio che ci meritiamo a vicenda. Stop
> Ormai est permesso commuoversi et con Ruth ti dice grazie del dono grazie
> della verità Stop Franco

> Poi ho pensato che non sarai a Roma fino a dopo le elezioni francesi. E allora mi sono ricordato di avere nel computer dodici versi scritti tempo fa. *Non* sono buoni versi ma la loro prosa dice quel che ha da dire e te li mando, leggerissimo compenso per il regalo grande che ci hai fatto. Ti abbracciano

Franco e Ruth

L'epistola è tra le ultime del carteggio intercorso tra il poeta e Rossanda. Un «susseguirsi di lettere, scarsi i reciproci elogi, infinite le polemiche»[7] aveva da sempre caratterizzato il rapporto che legò l'«ospite ingrato» alla «ragazza del secolo scorso»:[8] venuti a contatto negli ambienti culturali milanesi del dopoguerra, tra «Politecnico» e «Einaudi», furono uniti (e al contempo costantemente separati per le forti divergenze d'opinioni) dalla collaborazione alle attività della Casa della Cultura, affidata dal PCI a Rossanda nel 1949. Successivamente, se le vicende del '56 sovietico sembrarono dividerli definitivamente, la radiazione della Rossanda dal Partito Comunista Italiano e la conseguente nascita de «il manifesto» (1969) riavvicinarono e tennero legati i due in un continuo confronto-scontro sulle vicende sociali e politiche dell'Italia repubblicana. Rossanda, prima su carta intestata Pci e poi de «il manifesto», si trovava a dover difendere dagli strali fortiniani compagni di partito, di redazione e, più spesso, se stessa, capro espiatorio delle ire fortiniane, che le addossava le colpe di un intero schieramento politico, quello del PCI e di militanti e intellettuali che vi gravitavano attorno. Rossanda, però, fu per Fortini anche l'ultimo baluardo tra le file "nemiche" col quale continuare a confrontarsi, rimettendo costantemente in discussione se stesso, il

[7] R. Rossanda, *Comunista con furore. In morte di Franco Fortini*, in «il manifesto», 29 novembre 1994.

[8] Vedi le pagine autobiografiche di Ead., *La ragazza del secolo scorso*, Torino, Einaudi, 2005.

proprio isolamento politico e la propria indole, per la quale «più volentieri che coi lontani impegnavo polemica coi vicini».[9]

> Avevamo più o meno la stessa età, lo stesso ordine di letture, un lunghissimo percorso fatto assieme, azzuffandoci senza mai perderci. Lui era l'intellettuale critico, io la funzionaria del PCI. Mi metteva di fronte a me stessa come "apparatcik", e questo mi faceva infuriare e mi faceva bene. Io lo mettevo davanti a se stesso come anima bella e questo lo faceva infuriare e gli faceva bene.[10]

Attraversarono le stesse situazioni di crisi, quelle che colpirono ogni intellettuale di sinistra lungo il corso degli ultimi sessant'anni e che colpirono, evidentemente, con forza maggiore due personalità come quelle di Franco Fortini e Rossana Rossanda, che mai scissero la propria opera intellettuale dalla militanza politica attiva. Pur provenendo da ambienti e con punti di vista diversi e, in molte situazioni, contrapposti, ritrovavano l'uno nelle parole dell'altro la medesima intelligenza politica, la stessa capacità critica e le stesse delusioni ideologiche.

> eppure è certo che abbiamo traversato questi decenni – mezzo secolo, la vita – con lo stesso sguardo, nel senso che selezionavamo, davamo priorità alle stesse cose o eventi nello svolgersi quotidiano della storia e delle storie, e questo raramente accade. Tanto più che nel vedere ambedue lo stesso momento la stessa cosa, non è che la valutassimo allo stesso modo, ma sicuramente era «quella» la questione che ci turbava, o più raramente, faceva sperare; sempre era, in qualche modo essenziale. Così nel mio orizzonte sta sempre lo sguardo di Fortini, il nostro paesaggio è lo stesso. Il dialogo può essere anche rarefatto ma non cessa, e la prova è che non c'è comunicazione fra noi che non susciti accordo o zuffa. Ci conosciamo benissimo. Ci siamo dedicati fedeltà e rampogne, sorrisi e urla.[11]

---

[9] F. Fortini, *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi a un discorso socialista*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 11.

[10] *Disobbedienze. Conversazione con Edoarda Masi, Rossana Rossanda, Paolo Virno*, in «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», I, 1998, Macerata, Quodlibet, 1998, p. 177.

[11] R. Rossanda, *Le capre ostinate*, in R. Luperini, *Tradizione, traduzione, società*, cit., p. 326.

Non è una svista né un refuso, dunque, il «cara capra cara compagna» presente nel telegramma allegato alla lettera, ma un affettuoso appellativo: è in onore delle due capre della favola di La Fontaine che, ognuna senza la minima intenzione di far passare prima l'altra, fanno a testate fino a cadere insieme nel fiume, che anche la fondatrice de «il manifesto» intitola il saggio sopra citato, nel quale ripercorre i cinquant'anni di amicizia che la legarono a Fortini.

«Glielo dicevo sempre, sei ostinato come una capra!» è anche quello che sorridendo mi dice Rossana Rossanda, mentre rilegge la copia della lettera di Fortini che le ho portato in occasione di un incontro (dicembre 2019). Non ricorda molto altro rispetto al contesto dei versi, a malapena ricorda la poesia stessa: «Ha anche scritto una filastrocca per me una volta». La filastrocca a cui la «ragazza del secolo scorso» fa riferimento è *Per Rossana R.*, e fu inclusa all'interno del volumetto di *Poesie inedite* edito postumo, sotto la curatela di Mengaldo[12] e, dunque, in seguito, nell'Oscar Mondadori curato da Lenzini,[13] mentre i versi riportati all'inizio non hanno ancora trovato alcun riscontro editoriale. La lettera del 5 maggio 1988 è infatti, al momento, l'unica attestazione fisica del componimento; nemmeno tra le carte sparse del poeta conservate presso l'Archivio Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena,[14] dove invece è presente la «filastrocca», compare traccia di un processo compositivo o quantomeno di trascrizione dei dodici versi. La sola indicazione è quella data da Fortini sul finire dell'epistola, laddove dice di averli conservati «nel computer». È lo stesso poeta a offrirci un'ipotesi di datazione per la composizione della poesia: «Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV. / Che tua è la vita, dicevi, e nessuno / per te può disporne» sono i versi d'apertura del componimento. L'occasione è dunque un'apparizione televisiva dell'amica. Una rapida ricerca all'interno degli archivi Rai trova come possibile riscontro un intervento di Rossana Rossanda in un programma di Rai2, in particolare uno speciale Tg2, intitolato per l'appunto *Speciale referendum*, andato in onda lunedì 18 maggio 1981 sugli esiti del referendum abrogativo svoltosi il giorno precedente. Nello specifico, la giornalista commentava con soddisfazione i risultati, motivando la coraggiosa scelta delle donne

[12] F. Fortini, *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1997, p. 36.

[13] Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 821-822.

[14] Vd. F. Diaco, *Tra le poesie "scartate" di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 11 gennaio 2017, http://www.ospiteingrato.unisi.it/tra-le-poesie-scartate-di-franco-fortini/ (ultimo accesso: 3/2/2020).

rispetto al quarto quesito, ovvero il no all'abrogazione delle disposizioni in materia di interruzione volontaria di gravidanza. Tale sfondo motiverebbe, dunque, anche la citazione della Rossanda utilizzata da Fortini nei vv 2-3: «Che tua è la vita, dicevi, e nessuno / per te può disporne». Sarebbe perciò possibile risalire a una data precisa di scrittura della poesia: quella del 19 maggio 1982. A confermare una composizione ascrivibile agli anni Ottanta, è anche la pacatezza del tono della poesia, rispetto a un tema che in passato, al contrario, lo aveva reso «l'infiammabile Fortini»[15] agli occhi di tanti e in diverse occasioni: il proprio essere comunista e il rapporto con gli altri comunisti, in particolare quelli del Partito. A tal proposito, sembra funzionale ai fini del discorso, e di un inquadramento tematico più in generale del componimento, mettere in relazione le tre quartine dell'epistola con due poesie precedenti di Fortini: la «filastrocca» sopracitata, *Per Rossana R.*, e l'ancora precedente, più celebre, *Il comunismo*,[16] dalla raccolta *Una volta per sempre*. I tre componimenti sembrano infatti essere intensamente legati da un filo conduttore, una sorta di processo conoscitivo di sé e del proprio posto tra le compagini "rosse".

Nel 1958, data de *Il comunismo*, Fortini appare più "isolato" che mai: l'intero scritto è infatti una rivendicazione del proprio essere «sempre stato comunista» nonostante l'avversione degli altri comunisti iscritti o nell'orbita del PCI.

> Sempre sono stato comunista.
> Ma giustamente gli altri comunisti
> hanno sospettato di me. Ero comunista
> troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi.
> Giustamente non m'hanno riconosciuto.
>
> La disciplina mia non potevano vederla.
> Il mio centralismo pareva anarchia.
> La mia autocritica negava la loro.
> Non si può essere comunista speciale.
> Pensarlo vuol dire non esserlo.
>
> Così giustamente non m'hanno riconosciuto
> i miei compagni. Servo del capitale
> io, come loro. Più, anzi: perché lo dimenticavo.

[15] R. Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, cit., p. 156.
[16] F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 251-252.

E lavoravano essi; io il mio piacere cercavo.
Anche per questo sempre ero comunista.

Troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi
di questo mondo sempre volevo la fine.
Ma la mia fine anche. E anche questo, più questo,
li allontanava da me. Non li aiutava la mia speranza.
Il mio centralismo pareva anarchia.

Com'è chi per sé vuole più verità
per essere agli altri più vero e perché gli altri
siano lui stesso, così sono vissuto e muoio.
Sempre dunque sono stato comunista.
Di questo mondo sempre volevo la fine.

Vivo, ho vissuto abbastanza per vedere
da scienza orrenda percossi i compagni che m'hanno piagato.
Ma dite: lo sapevate che ero dei vostri, voi, no?
Per questo mi odiavate? Oh, la mia verità è necessaria,
dissolta in tempo e aria, cuori più attenti a educare.

La poesia è di poco successiva alla rottura principale che avvenne tra il «comunista speciale» e i comunisti di partito, quella del 1956, cominciata con le vicende successive al XX congresso del PCUS di febbraio per poi sfociare nella crisi seguita alla repressione ungherese di novembre. Non è un caso, infatti, che la poesia segua, all'interno della sezione *Traducendo Brecht II* in *Una volta per sempre*, quella intitolata *4 novembre 1956*: «Soldato russo, ragazzo ungherese, / non v'ammazzate dentro di me. / Da quel giorno ho saputo chi siete: / e il nemico chi è».[17] Se a Fortini, da un lato, pareva «illudersi che il 1956 non abbia rappresentato una interruzione, un salto qualitativo nella storia del comunismo»,[18] sembrò anche che la stessa necessità di ripensare se stessi, la propria militanza politica tra le fila di socialisti e comunisti e, più in generale, la propria idea di comunismo reale non fosse condivisa dagli altri intellettuali e politici "rossi":

> chiedemmo che i resultati del XX e poi il rapporto Chruščëv venissero discussi *insieme* dai militanti dei due partiti, e intanto

[17] *Ivi*, p. 250.
[18] F. Fortini, *Dieci inverni*, cit., p. 301.

> dagli intellettuali dei due partiti e da quegli intellettuali che si richiamassero al marxismo. Altrimenti avremmo avuto, come abbiamo avuto, il silenzio; riempito solo dalle affermazioni dei giornali e dei dirigenti e dei congressi. [...] L'idea che fra marzo e ottobre, operai e intellettuali comunisti e socialisti si trovassero *insieme* a discutere, non già o non soltanto delle virtù o delle colpe di Stalin ma del funzionamento delle rispettive organizzazioni politiche e sindacali e delle virtù e colpe dei loro stessi dirigenti – quella idea percuoteva di orrore (o di disinteresse) i politici del tuo (e del mio) partito. Se dicevamo «classe», ci veniva risposto «partito». Se dicevamo «unità», unità nella verità, nella amarissima verità delle colpe dell'Urss e nostre, ci veniva risposto «divisione», ciascuna delle due parti ripromettendosi di ingrassare a spese dell'altra. Alla formula della «verità vigilata» che Chruščëv avrebbe voluto veder rispettata in Polonia e in Ungheria, i nostri comunisti associavano qui quella di «unità vigilata».[19]

La violenta repressione sovietica delle rivolte in Ungheria mise di conseguenza irrevocabilmente, sul finire dell'anno, una pietra sopra alla questione Fortini-PCI. E per un certo periodo anche a quella Fortini-Rossanda. Nel novembre 1956 il poeta presentò le sue dimissioni definitive (definitive perché furono le ultime di una lunga serie) dal Consiglio della Casa della Cultura, augurandosi una violenta vendetta operaia contro l'amica Rossanda e il dirigente di partito Mario Alicata, che proprio in Via Borgogna[20] andò a difendere le operazioni repressive dell'esercito dell'Unione Sovietica:

> Chiamammo Alicata a discutere e rendere conto. Quella sera, dopo una riunione triste e dura in periferia – quell'anno mi vennero i primi capelli bianchi – scesi in allarme, a mezzanotte, le scale di via Borgogna, c'era una gran folla e sentii la voce di Alicata che tuonava: "... perché in questo momento l'esercito sovietico sta difendendo l'indipendenza dell'Ungheria". Buon dio. La sala ringhiò.[21]

La reazione dell'autore di *Dieci inverni* fu furente: «spero che gli operai vengano a rompervi la faccia»; tanto violenta che la giornalista

[19] *Ivi*, pp. 299-300.

[20] Sede della Casa della Cultura a Milano.

[21] R. Rossanda, *Di sera si andava in via Borgogna*, in G. Canova (a cura di), *Cinquant'anni di cultura a Milano*, Milano, Skira, 1996, p. 57.

la ricorderà, parafrasandola, in tutti i suoi scritti sull'amico poeta.[22] Un ulteriore inquadramento della rottura tra Fortini e i comunisti italiani (e in più in generale del rapporto tra il poeta e il partito) viene proprio da una riflessione, a posteriori, di Rossanda, nell'articolo che scrisse su «il manifesto» il giorno successivo alla scomparsa del caro amico:

> Presto nel dopoguerra lui antifascista, comunista, d'una radicalità anche talvolta toscanamente anticlericale e antiborghese, aveva diffidato del Pci, suo eterno interlocutore che di quel che egli andava dicendo non voleva sapere; e l'essersi per un tempo accontentato del Psi era un meno peggio nel quale non stava bene. Avrebbe voluto forse stare, anzi essere chiamato a stare con diritto di parola, accanto o dentro il partito più grande, quello dei proletari; che invece gli rispondeva aspramente e non senza l'arroganza di chi si sentiva vulnerato da sinistra e su un punto scoperto, la libertà – e non quella in genere ma quella dei comunisti. Anticapitalista perché libertario, libertario perché marxista, tentato dall'operaismo e respinto da ogni semplificazione pseudo proletaria – la semplicità gli suonava ipocrita, concessiva a un'idea falsa delle masse, dunque pronta al compromesso, dunque ab origine borghese – con i comunisti non poteva stare ma neanche senza di loro. [...] Nel 1956 ci mandò un telegramma di contumelie: «Spero che gli operai vengano a rompervi la faccia», lui che, credo, non ha mai fatto un gesto di violenza. Poche settimane dopo tornava, non dava tregua ai comunisti, erano i meno peggio, avevano dalla loro, malgrado le insipienze, la ragione storica e su di essi tempestava – non ebbe mai altra casa, non ebbe casa, ospite ingrato dovunque. Il 1956 era parso aprire per un momento una strada simile a quella che avrebbe voluto, fuori dal gelo dei dieci inverni. Non fu così. Non si stracciò le vesti, non aveva il temperamento di un pentito. E rifletteva più ancora che non scrivesse, rissoso ma cauto, badando a non uscire dalla parola poetica che era la sua, raccolta, elaborata, figlia anche del silenzio.[23]

[22] Si veda R. Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, cit., pp. 174-175; Ead., *Le capre ostinate*, cit., pp. 331-332; Ead., *Uno sperato tutto di ragione*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. XVI; Ead., *Comunista con furore. In morte di Franco Fortini*, cit.

[23] R. Rossanda, *Comunista con furore*, cit.

I rapporti tra i due si raffreddarono per circa dieci anni (salvo sporadiche comunicazioni "di servizio", come ad esempio nel 1963, nel momento in cui Fortini chiese alla Rossanda di parlare con i redattori de «l'Unità» affinché correggessero una recensione del film *Processo a Stalin*[24] in cui il poeta veniva citato ancora come autore),[25] fino a quando, per citare ancora "la ragazza del secolo scorso", «il 1968 e il manifesto ci riunirono».[26] Proprio in quegli anni (Rossanda fu radiata dal PCI durante il XII congresso del PCI nel febbraio del 1969, il primo numero de «il manifesto» è del 23 giugno dello stesso anno), in effetti, è plausibile datare, per il riferimento alla "nuova" repressione sovietica a Praga, la seconda poesia di questo percorso, *Per Rossana R*.

(su un motivo di P. Verlaine)

In questo tempo che divaga
in questo tempo che ci allaga
di malgrado e di sebbene
a me la Rossana va bene.

Collettivisti a tutta paga
di cooperativa dabbene
e voi marxisti del pliocene
assopiti alla vecchia saga
professori di controscene
aiuto-carristi di Praga
soviettisti delle catene
letterati di gaie cene
italiani di mente vaga
a me la Rossana va bene.

Gente, la rima non ripaga
corta è la vita lunga la piaga.
Finché un'ora più vera non viene
la Rossana a me va bene.

La «filastrocca», tutta giocata sull'alternarsi delle rime in -ene e in -aga, se da un lato mostra toni molto più critici nei confronti dei comunisti

[24] F. Lucisano-R. May, *Processo a Stalin*, 1963, Italia.
[25] Le lettere sono conservate presso l'AFF (XVI 70; XII 33).
[26] R. Rossanda, *Le capre ostinate*, cit., p. 333.

di quelli utilizzati ne *Il comunismo*, dall'altro lato sembra trovare finalmente un appiglio all'interno della compagine degli avversari: «a me la Rossana va bene». Sebbene il gruppo comunista ormai sia composto soltanto da «marxisti del pliocene assopiti alla vecchia saga», «professori di controscene», «aiuto-carristi di Praga», «soviettisti delle catene», «letterati di gaie cene» e «italiani di mente vaga», pur se «di malgrado e di sebbene», Fortini e Rossanda si sono ritrovati, hanno riaperto un confronto che li terrà legati per tutta la vita. Senza mai abbassare la guardia, sulle pagine de «il manifesto», per via epistolare e qualche volta anche dal vivo, i due proseguiranno in un affettuoso duello, fatto di idee e punti di vista talvolta diametralmente opposti, su tutte le complicate vicende politiche che impegnarono la "sinistra italiana" durante i vent'anni precedenti alla caduta del muro. Pur rivendicando sempre i difetti l'uno dell'altra, di Rossanda il legame originario col partito, di Fortini gli attacchi spesso troppo violenti alle persone vicine alla giornalista (si veda la questione sorta tra Fortini e Luigi Pintor nel 1979, a seguito della recensione negativa dell'"ospite ingrato" sul *Doppio diario* del fratello del direttore de «il manifesto», Giaime, morto durante la seconda guerra mondiale, che portò a una nuova breve rottura tra F.F. e R.R.),[27] o l'essere ancorati troppo

[27] Sul finire del 1978, la saggista e giornalista Mirella Serri (Roma, 1949), con la collaborazione di Luigi Pintor, curò e pubblicò il *Doppio diario* di Giaime Pintor (Roma, 1919 – Castelnuovo al Volturno, 1943), fratello di Luigi, giornalista e soldato antifascista, che morì a causa di una mina nel tentativo di oltrepassare le linee nemiche per raggiungere Roma durante la guerra di liberazione (G. Pintor, *Doppio Diario 1936–1943*, a cura di M. Serri, Torino, Einaudi, 1978). Luigi Pintor chiese a Fortini di recensire il libro su «il manifesto». L'articolo di Fortini destò diverse reazioni negative, prima fra tutte quella di Pintor, che rifiutò lo scritto: secondo Fortini, se Giaime non fosse morto su quella mina, data la sua provenienza dall'élite politica dell'Italia della monarchia liberale, sarebbe diventato un «commis d'etat» dell'alta borghesia a tutti gli effetti. «Oggi so che i miei veri avversari erano (sono?) della razza di Giaime Pintor, straordinario traduttore, intelligenza rara, [...] con veri avversari voglio dire che un cosciente discrimine di classe passa oggi, come passava ieri, fra noi; perché né lui né io sapevamo fino in fondo di quali tradizioni contrarie eravamo figli, e solo oggi lo sappiamo». Fortini critica duramente la pubblicazione del diario, un'opera secondo lui borghese e che poco ha a che fare con la sinistra operaia o comunque comunista. Decise comunque di pubblicare l'articolo su «Quaderni Piacentini» (F. Fortini, *Vicini e distanti*, in «Quaderni Piacentini», 70-71, 1979; poi in Id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 162-172). Seguì la violenta risposta di Pintor sulle pagine de «l'Espresso» (L. Pintor, *Com'era mio fratello e come sei tu*, in «l'Espresso», 25, 24 giugno 1979). A seguito della vicenda, la collaborazione di Fortini con «il manifesto» fu sospesa. Nell'agosto del

ferreamente sulle proprie idee, il contraddittorio fu una delle poche occasioni per entrambi di lasciarsi andare a una messa in discussione di sé e del proprio essere comunista, resa più agevole dal meccanismo dialettico, oltre che dalla privatezza, di uno scambio epistolare.[28]

È al termine di questo processo dialettico, ben rappresentato anche dalle poesie qui raccontate in sequenza, che possono inserirsi i dodici versi della lettera del 5 maggio 1988. I toni sono pacati, quasi completamente dimessi a causa delle ultime decisive sconfitte subite da chi è «sempre stato comunista», oltre che per la senilità ormai sopraggiunta. Qui Fortini può finalmente riconoscere la legittimità e la ragion d'essere di un comunismo diverso dal suo, quello dell'amica di lunga data: «Due comunismi ci sono», provando poi a illustrarne le differenze. Le definizioni che poeticamente prova a dare di questi «due comunismi» sembrano, inoltre, per la prima volta tradire il profilo unicamente teorico o "dottrinale", sul quale avevano avuto modo di discutere a lungo, per provare a darne invece una definizione basata più su di un atteggiamento, sul modo di vivere il comunismo. Della Rossanda, dunque, evidenzia e riconosce l'impegno, la militanza e le battaglie politiche combattute anche all'interno del Partito, «che vuole/ per ognuno e per tutti coscienza di sé»; di sé invece, forse per la prima volta con l'amica, ammette la propensione, a tratti prevaricatoria, «che negli altri si crei / la nostra figura né mai se ne veda la fine», ma che chiaramente non è mai, in alcun caso, per un fine strettamente personale, bensì sempre collettivo. E la quartina finale della poesia si concentra proprio su questo, sul tentativo di spiegare, con un articolata analogia sulle figure delle foglie e del bosco, le ragioni della propria indole: «Questa è la mia religione. Che tutto sia segno / e si converta in altro. La foglia si adempia / ma sia il bosco a parlare per ognuna / se al cielo vuoto di dèi vada il vento». Più che due comunismi, dunque, due modi di vivere il comunismo. E a questo proposito, qualche anno dopo, nel 1989, sulle pagine dell'inserto satirico

1979, Fortini scrisse una lunga lettera a Pintor, motivando il suo punto di vista sulla questione e tentando di ricucire il rapporto col giornalista, ma non sortì alcun effetto.

[28] Sono 61 le lettere conservate presso l'AFF dello scambio intercorso tra Franco Fortini e Rossana Rossanda (di cui 27 sono della Rossanda a Fortini e 44 quelle del poeta alla giornalista) e coprono un arco temporale che va dal 1951 al 1993. Diversi furono, inoltre, gli interventi di Fortini per «il manifesto» sotto forma di lettera in risposta agli articoli della Rossanda (cfr. F. Fortini *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti: scritti sul Manifesto, 1972-1985* e *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta: scritti sul Manifesto, 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996 e 1997).

«Cuore» della tanto avversata «l'Unità», Fortini provò a dare «in quaranta righe» la propria definizione di comunismo; un passaggio in particolare pare una sorta di *mise en prose* delle ultime due quartine di *Cara Rossana, ti ho vista iersera in tv*:

> Il combattimento per il comunismo è già il comunismo. È la possibilità [...] che il maggior numero di esseri umani – e, in prospettiva, la loro totalità – pervenga a vivere in una contraddizione diversa da quella oggi dominante. Unico progresso, ma reale, è e sarà il raggiungimento di un luogo più alto, visibile e veggente, dove sia possibile promuovere i poteri e la qualità di ogni singola esistenza. [...] Il comunismo in cammino (un altro non esiste) è dunque un percorso che passa anche attraverso errori e violenze, tanto più avvertiti come intollerabili quanto più chiara si faccia la consapevolezza di che cosa gli altri siano, di che cosa noi si sia e di quanta parte di noi costituisca anche gli altri; e viceversa. Il comunismo in cammino comporta che uomini siano usati come mezzi per un fine che nulla garantisce invece che, come oggi avviene, per un fine che non è mai la loro vita.[29]

La poesia, per concludere, sembra essere l'ennesima, affascinante, fotografia scattata da uno dei due amici ad un rapporto andato avanti, tra tanti alti e tanti altri bassi, per più di quarant'anni. Un rapporto fatto di affetto e scontri ideologici, stima e lotte politiche; non poteva essere altrimenti, per Franco Fortini, l'«ospite ingrato», «letterato per i politici, ideologo per i letterati»,[30] e Rossana Rossanda, la «ragazza del secolo scorso» che aveva fatto della «politica» la propria «educazione sentimentale».[31]

[29] F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 99-100.

[30] F. Fortini, *Dieci inverni*, cit.

[31] È il sottotitolo di R. Rossanda, *Un viaggio inutile o della politica come educazione sentimentale*, Milano, Bompiani, 1981.

La buccia e la polpa

Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo

Lorenzo Pallini, Donatello Santarone

In occasione dell'uscita in libreria del volume di Pier Vincenzo Mengaldo, I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura e con un saggio di Donatello Santarone (Quodlibet, Macerata 2020), pubblichiamo un'intervista inedita al critico-filologo realizzata a Padova il 13 dicembre 2017 da Lorenzo Pallini e Donatello Santarone.*

Donatello Santarone: *A quando risale il tuo primo incontro con Fortini? Quando lo hai letto per la prima volta? Quando ne hai sentito parlare e da chi? E poi: quando lo hai conosciuto di persona?*

Pier Vincenzo Mengaldo: Alle prime domande faccio molta fatica a rispondere. Riesco molto bene a dire quando l'ho conosciuto. L'ho conosciuto buffamente a New York ad un convegno di letteratura italiana in cui c'eravamo entrambi e lui cominciò a sfottermi perché mi ero occupato di Montale contrapponendomi naturalmente Noventa. Poi il giorno dopo andammo tutti e due alla grande collezione Frick di New York, dove c'è una sala enorme di affreschi magnifici di Fragonard e li vedemmo assieme e poi vedemmo assieme il resto e lì cominciò un po' di simpatia reciproca. Credo però che la vera amicizia è cominciata durante e dopo quando ho curato l'Oscar delle sue poesie scelte. Cosa è successo? Lui o Mondadori stesso pensavano a questo Oscar e lui si è rivolto a Maria Corti che era amica di entrambi. Lei disse che aveva delle difficoltà non avendo una particolare attenzione ideologica e le consigliò di rivolgersi a Mengaldo. E così lui ha fatto e da quel momento siamo diventati amici.

DS: *In* Prima lezione di stilistica *hai scritto: «Il compito prioritario degli studi letterari [è] mettere in rapporto buccia e polpa, interno ed esterno, testo e "mondo"».*[1] *Pensi che sia stata questa, in ultima analisi, la lezione critica di Fortini?*

PVM: Questa è la lezione di Fortini, ma vorrei dire, senza nulla togliere a Franco, che è la lezione di qualunque buon critico. Oggi correggerei questa affermazione sulla "buccia". Perché, per conto mio, anche il cosiddetto esterno di un testo è "polpa", non è solamente "buccia".

DS: *Ritorniamo all'*Introduzione *alle* Poesie scelte *da te curate per gli Oscar Mondadori nel 1974 in cui scrivi che la «novità della posizione di Fortini», consiste, «a differenza che nella linea maestra della tradizione novecentesca», nel fatto che «l'intellettuale non nasce, per così dire, per espansione del poeta, ma in parallelo e se necessario in conflitto con questo». Vuoi spiegare il significato di questa affermazione?*

PVM: Mi è più facile confermarla che spiegarla, ma diciamo questo allora: da una parte c'è e c'è sempre stato nel Novecento il poeta-poeta la cui ideologia è eventualmente sottintesa, nascosta e appare nelle sue poesie in maniera implicita. Il caso di Franco è diverso, è quello di un poeta che ha una ideologia esplicita che entra nelle sue poesie in un rapporto che ogni volta è da definire in modo diverso con la forma poetica. Tenendo conto che per Fortini la forma poetica, come per Adorno, è di per sé un fatto rivoluzionario. Non è solo il contenuto, ma la forma stessa, è il formalizzare la vita che è un fatto rivoluzionario.

DS: *E in questa prospettiva, hai parlato di una «funzione Fortini» nella poesia italiana del dopoguerra. In cosa ha consistito precisamente questa «funzione»?*

PVM: Sta un po' in rapporto a quanto ho detto in risposta alla tua domanda. Però credo che bisogna intendersi. Credo che quella volta mi sono espresso male. Non c'è il minimo dubbio che dal punto di vista della fattura poetica quella di Fortini è eccezionale e sua propria e non assomiglia a nulla della tradizione tipica del Novecento, quella che va a finire nell'ermetismo, per spiegarsi. Ma d'altra parte se io parlo di funzione di un poeta, probabilmente sottintendo che questa funzione

[1] P.V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 7.

ha creato dei seguaci. E questo nel caso di Franco non è vero. Anche poeti che ideologicamente erano molto vicini a lui, dal punto di vista tecnico, formale, eccetera, sono molto diversi da lui. Il caso che sto facendo è quello di Raboni, il quale era ideologicamente molto vicino a Fortini, anche nella prassi politica. Però dipende da Sereni, non dipende da Fortini.

DS: *In una* Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia *del 1980, hai scritto: «Confesso che se c'è un aspetto della tua lirica che mi disturba (non come semplice lettore, si capisce, come critico che non riesce bene a darne ragione) è il rapporto col surrealismo, anche perché vistosamente collidente con l'altra e preferenziale tua "linea", quella brechtiana, anche se poi si coordina e intride all'eredità ermetica, di quell'ermetismo che pure è stato giudicato l'equivalente italiano del surrealismo».*[2] *Da che nasce il tuo «disturbo»?*

PVM: Questo disturbo è un disturbo meramente personale. Io non amo la poesia surrealista e neanche la pittura surrealista, a dire la verità. Ma qui credo si tratti di precisare due cose rispetto alla tua domanda. La prima. Certamente c'è in Franco un elemento surrealista ma da non sopravvalutare, allora l'ho sottovalutato, certamente. Da cosa deriva a Franco? Deriva certamente dal primo surrealista che Franco ha tradotto, cioè da Eluard. Sarebbe meglio parlare di eluardismo piuttosto che di surrealismo. Poi c'è un'altra cosa. Io avevo appena letto un saggio di Sergio Solmi, magnifico come sempre, in cui Solmi sosteneva senz'altro la dipendenza dell'ermetismo dal surrealismo. Di più. Diceva: l'ermetismo è stato il nostro surrealismo. Io oggi a questo non credo assolutamente più. Anche per la ragione che poi Solmi stesso dice, perché era quel critico che era, l'ermetismo italiano non aveva quell'elemento di battaglia, di lotta politica e comunque di espressione extra poetica che invece è stato così forte – e meno male – nel surrealismo. Oggi credo che non direi più che la poesia di Fortini sia post surrealista. Post eluardiana piuttosto, ma fino a un certo punto: nei primi anni e poi non più.

DS: *Sempre nella stessa lettera, a proposito delle differenze con il grande amico poeta Vittorio Sereni, scrivi: «A voler tradurre in termini*

[2] P.V. Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie* [1987], Torino, Einaudi, 2003, p. 349.

filosofici, la tua è una distruzione che conserva, in Sereni l'auto-distruzione è totale, non dialettica». Perché?

PVM: Perché in Sereni è così, è evidentemente così. Quello che è interessante è l'altro discorso. Io ho parlato di dialettica nelle poesie di Franco, e in qualsiasi scritto di Franco del resto, perché così è. Nell'uso che Franco faceva di formulazioni di tipo dialettico, c'è qualcosa di molto simile a quello che Renato Solmi diceva di Adorno: cioè retrocessione dal marxismo a Hegel. È così. Quando si parla di dialettica in Franco Fortini, bisognerebbe dire che in lui è fortissimo l'elemento hegeliano, o almeno è quello che io sento. Che la cosiddetta retrocessione dal marxismo a Hegel sia un brutto guaio, questo io non lo sosterrei per nessuna ragione, perché per molti elementi Hegel è davanti a tutti.

DS: *In* Appunti su Fortini critico *del 1986, scrivi che «la relazione [del critico] col poeta [...], se c'è, è di natura complicata e dialettica, rimanda a un'unità superiore e non si lascia ridurre a omologie immediate. Anche se, s'intende, queste omologie ci sono».*[3]

Anche nel saggio-recensione a I poeti del Novecento *di Fortini del 1979, recentemente ripubblicato come saggio introduttivo alla ristampa dell'antologia fortiniana presso Donzelli, scrivi, proprio in conclusione, queste parole: «Infine, il lettore avrà osservato che non è mai stato necessario, per spiegare i giudizi critici di questo libro, far ricorso ai caratteri della poesia fortiniana: il critico è qui perfettamente autonomo dal poeta, e la loro unità non va cercata in corrispondenze biunivoche, ma in una zona che sta più in alto».*[4] *Vuoi dirci qual è questa «zona che sta più in alto»?*

PVM: Non lo so qual è questa zona. So però che c'è. So una cosa molto importante: che a differenza di molti altri critici-poeti, nella critica di Fortini non c'è nessun elemento che stia in rapporto diretto con la sua poesia. Invece di dire "che sta più in alto" si potrebbe anche dire "che sta più a fondo". Critici del tipo di Luzi, ad esempio, sono critici in cui è evidente il loro mestiere di poeta e i modi del loro mestiere di poeta. E ci sono invece critici, tra cui Montale, in cui non è affatto evidente questo rapporto, perché i due conducono, diciamo, una specie di mestiere parallelo, la cui unità naturalmente c'è ma non

[3] P.V. Mengaldo, *Appunti su Fortini critico*, *ivi*, p. 359.

[4] F. Fortini, *I poeti del novecento*, a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. XXI.

è nel rapporto immediato fra le due cose, è appunto più in alto, è qualcosa che costituisce la personalità stessa dello scrittore, in questo caso del critico. Prendi anche Solmi: che rapporto c'è tra la meravigliosa critica di Solmi e le poesie di Solmi? Nessuno.

DS: *Nello stesso saggio del 1986 dici di essere «incline agli scivoloni nello specialismo» e aggiungi di essere stato "richiamato" da Fortini alla funzione di una critica che dovrebbe svolgere un'attività di mediazione «non fra autore e lettore ma fra l'opera e quel che l'opera non è».*[5] *Oggi, dopo tanti anni, condividi ancora questa prospettiva?*

PVM: Sì, ma devo dire che io prima di tutto non sono un critico, ma uno storico della lingua. C'è un certo rapporto tra le due cose, ma c'è anche qualcosa, che è anche un gusto personale, di fare il mio mestiere, che è quello di storico della lingua. Io posso dire molto sinceramente questo: le cose che più mi appagano sono cose storico-linguistiche non le cose critiche. Detto questo, mi sono trovato per vare ragioni a occuparmi anche molto di critica. Ma cosa voleva dire Fortini? Voleva dire qualcosa che sta in quella che è la sua idea di quel che è la critica. L'unica cosa è che non credo che si possa definire la critica in quanto mediazione, rapporto eccetera, in un solo modo. La critica è mediazione fra il testo o l'opera e dei lettori che sono via via molto diversi. Questo vuol dire che ci sono anche molti modi di fare critica, non ce n'è uno. Credo che a Fortini fosse chiaro che il recettore dell'attività critica fosse via via molto diverso. È diverso parlare di un poeta in classe a dei ragazzi o parlarne in una rivista specializzata. Quindi voglio dire che vi sono molte mediazioni e questo è anche la gioia del critico, cioè di sapere, vedere o immaginare che i ricettori della sua attività sono via via diversi e richiedono un linguaggio diverso.

DS: *Hai scritto in* Profili di critici del Novecento *che «il discorso critico fortiniano non è disteso e srotolato ma stretto a pugno e percussivo, e il giudizio è quasi un razzo che balza fuori dall'argomentazione. [...] L'espressione più tipica ne è l'epigramma (o aforisma) critico».*[6]

Non trovi che questo procedimento sia più attenuato nelle opere con un tasso maggiore di finalità didattica quali I poeti del Novecento,

[5] P.V. Mengaldo, *Appunti su Fortini critico*, cit., pp. 360-361.

[6] P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 62.

Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, l'antologia laterziana* Profezie e realtà del nostro secolo*, le voci per le enciclopedie Garzanti e Einaudi e altre scritture similari?*

PVM: Sono perfettamente d'accordo. Tuttavia da un punto di vista generale, se vuoi alto, ho sempre ritenuto che la grandezza di un critico si vede nel suo saper fabbricare degli aforismi o epigrammi critici. La grandezza di un critico sta sì nel discorso che il critico fa, nel tipo di dimostrazione che un critico fa, ma se è un grande critico – pensa ai grandi critici del Novecento: Benjamin, Adorno – a un certo punto salta fuori l'aforisma critico. E in questo Franco era un maestro.

DS: *Recentemente hai affermato che tra le innumerevoli traduzioni di Fortini dal tedesco (Goethe e Brecht anzitutto) e dal francese (Eluard e Proust anzitutto), quella dall'inglese del poemetto* Lycidas *di John Milton è forse la più bella. Puoi spiegarlo?*

PVM: Da un lato è un'affermazione soggettiva, nel senso che me ne sono occupato. Dall'altro però credo che contenga qualcosa di vero. Non so chi, se è stato Solmi o Diego Valeri, insomma qualche grande traduttore italiano del Novecento, che ha detto giustissimamente che una traduzione ha tanto più probabilità di riuscire bella, tanto più c'è distanza e attrito col testo tradotto. Cosa vuol dire col testo tradotto? Vuol dire anzitutto con la lingua tradotta. Franco se la cavava magnificamente col francese, bene anche col tedesco, ma l'inglese non lo sapeva. Io stesso tutte le volte che provo, per esempio, a tradurre cose per ragioni didattiche vedo che tanto più la lingua che traduco fa attrito con la mia tanto più riesce. Io ho studiato per esempio anni fa le traduzioni dal tedesco e dal francese di Diego Valeri, che era un grande traduttore. Ora lì vedi bene che Diego Valeri sapeva benissimo il francese, l'ha insegnato per anni, è stato anche il mio primo professore. Ma le traduzioni che riescono meglio sono quelle dal tedesco, perché c'è più attrito.

Per tornare al Milton di Fortini, una ragione della particolare importanza della traduzione del *Lycidas* è anche perché è l'ultima e Fortini ci teneva moltissimo. Una volta Folena lo ha invitato al Circolo linguistico-filologico di Padova, lui è venuto e ha letto integralmente la traduzione del *Lycidas.* Eravamo tutti molto colpiti.

Cesare Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*

Francesco Marola

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

La nostra ricezione del massimo capolavoro di Johann Wolfgang Goethe deve molto all'opera critica di Cesare Cases. A partire da quella magistrale *Introduzione al Faust* nell'edizione Nuova Universale Einaudi, che fu guida per generazioni di lettori, egli si occupò della *Tragödie* nei principali momenti della sua mediazione in Italia, scanditi in seguito dalle traduzioni di Franco Fortini (Mondadori) e di Andrea Casalegno (Garzanti). Dedicò ad essa, inoltre, interventi di grande interesse, dislocati tra riviste, atti di convegni e altre sedi ancor più occasionali. Era dunque fortemente auspicabile un lavoro di raccolta e di pubblicazione degli inediti, che rendesse giustizia alla sistematicità di una dedizione, si può ben dire, durata una vita. A provvedere sono stati Roberto Venuti e Michele Sisto, con la curatela di *Laboratorio Faust. Saggi e commenti* per i tipi di Quodlibet.

Il corposo volume è aperto da due saggi introduttivi. Sisto ripercorre la carriera di Cases, dalla pioneristica divulgazione della teoria letteraria di György Lukács,[1] quale esordio – voluto da Renato Solmi –

[1] G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, a cura di C. Cases, Torino, Einaudi, 1953.

di una lunga attività per Einaudi, fin oltre i limiti del secolo breve, nella stagione "postuma" a cui il marxista non pentito guardò con sarcasmo, talora amaro. Roberto Venuti ci introduce, invece, al contributo dato alle due nuove versioni: il commento, finora inedito, per quella di Casalegno (1985-1988), e ancor prima la puntuale revisione del testo di Fortini (1967-1969), corredata del loro carteggio privato. Dato il carattere relativo di questi ultimi documenti, è assai utile il rimando di Venuti alle dense riflessioni del poeta fiorentino sulla propria scrittura traduttiva.

Nella prima sezione del volume (*Saggi*, pp. 3-184) assume inevitabile centralità l'*Introduzione* del 1965. La posizione critica dell'ampio testo è analizzata da Sisto in parallelo a quella di altre edizioni coeve, quali espressioni di precise tendenze culturali e ideologiche.[2] Così, la premessa iniziale, storicistica, sulle origini del «mito di Faust» – necessaria a comprendere la valenza epocale nel rovesciamento del destino del protagonista, rispetto ai primi *Volksbücher* luterani – doveva ancora difendersi dall'opposizione crociana alla «storia del contenuto». Certo, nessuno sfugge ai segni del tempo. Al nostro interprete si dovrà perdonare l'aver considerato ancora «punti deboli» le digressioni allegoriche della seconda parte; si potrà farlo, nel momento in cui il giudizio venga rapportato al contesto. Il principale contributo in tal senso, sottolinea Sisto, viene soprattutto dalla mediazione delle *Faust-Studien* di Lukács (1940), di cui Cases in verità mitiga sapientemente le forzature, che ascrivevano troppo facilmente l'olimpico di Weimar a un campo propedeutico al socialismo. Forzature da leggere, anch'esse, in termini relativi, nell'urgenza della lotta alla barbarie nazista: come rilevò in seguito proprio il nostro critico, in un saggio di vent'anni posteriore, qui raccolto.

Nella pagina di Cases, sia essa una nota linguistica o un'argomentazione critica, colpisce la limpidezza del concetto, spesso animata dall'ironia. In tal modo le *Due noterelle faustiane* (1971) riescono a diffondersi erudite sulla resa di un paio di distici controversi per ben quindici pagine, senza smettere di affascinare il lettore. Per quanto riguarda invece la più generale esegesi dell'opera, ha particolare rilievo l'interpretazione del secondo finale, data nei saggi *Il*

[2] A tal proposito si veda il recente volume dello stesso Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019.

«monologo finale» del «Faust» (1981, tradotto dal tedesco da Francesca Tucci) e *Il futuro dell'uomo nel «Faust II» di Goethe* (1984). Qui Cases si riscatta dalle sue precedenti riserve lukácsiane sull'allegorismo, riconoscendovi innanzitutto la grandiosa sintesi della mutazione storica, dalla società feudale all'imperialismo mercantile. Inoltre, accogliendo in parte le tesi di Heinz Schlaffer,[3] nonché quelle di Adorno[4] respinte ai tempi dell'*Introduzione*, corregge le letture «in chiave di utopia» delle ultime parole di Faust morente, fornite dalla critica di ambizione marxista meno avveduta. Pur nelle sue evoluzioni, favorite da una fine analisi della critica più recente, Cases mantiene una peculiarità di giudizio sedimentata nell'arco di decenni. Questi ultimi scritti, sebbene di imparagonabile livello, risultano infatti in certa misura coerenti col primo articolo faustiano, *Faust, Mefistofele e il capitalismo* (1949), stilato dal germanista ventinovenne per «Il Progresso d'Italia». Articolo che riscontrava già l'ambivalenza goethiana di fronte all'economia politica moderna, ma pure ne salvava l'umanesimo.[5]

Nella seconda, più ampia sezione (*Lettere e commenti*, pp. 185-563), la revisione dell'intera traduzione di Fortini, pubblicata per la prima volta dai dattiloscritti dell'Archivio presso l'Università di Siena, costituisce una vera e propria miniera ermeneutica, non solo per la straordinaria competenza storico-linguistica profusa. Il valore di tali revisioni fu subito chiaro a Fortini, stando alle sue parole: «un giorno certamente saranno pubblicate e faranno la gioia dei germanisti». Si prenda ad esempio il passaggio seguente, dove si esprimono perplessità sulla traduzione di un epiteto mefistofelico:

> L'Ironico. Mah. Goethe teneva alla parola *Schalk* nella sua accezione svizzera, che applicava soprattutto a donne. Dai suoi appunti risulta che per lui la donna-*Schalk* "alle domande dà risposte che non c'entrano; non loda nulla; critica tutto, auspicando il contrario; fa la sorda; tace di fonte alla loquacità dell'uomo...". [...] Goethe distingue esplicitamente questa accezione elvetica da quella comune ("mattacchione, burlone").

[3] H. Schlaffer, *Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1981.

[4] T.W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1961.

[5] Il testo, estravagante dai limini della raccolta, è citato integralmente nel primo saggio introduttivo.

> Cioè i connotati dello *Schalk* sarebbero quelli puramente negativi, scostanti, dello "spirito che sempre nega". [...] Se non trovi di meglio lascia l'ironico, che se non va bene per *Schalk* va bene per Mefistofele in generale. Se poi, dopo aver tradotto il *Faust* in italiano, vorrai tradurlo anche in milanese, forse "bastian contrari" è la parola che ci va più vicina.

La lunga citazione, peraltro, può lasciare intendere l'umorismo del godibilissimo carteggio, fra i due intellettuali affraternati dalla militanza politica.

Altrettanto preziose, e da leggere in parallelo alle revisioni, sono poi le *Note di commento per una traduzione del Faust* destinate all'edizione Garzanti, interrotte dall'anzianità prima che fosse compiuta la prima parte. Destinate al lettore comune, esse illuminano determinati passaggi come faranno solo le successive edizioni tedesche. Leggiamo il commento allo stesso verso 339:

> *der Schalk*: in origine "servo" (cfr. italiano *scalco*), poi usato in senso deteriore, infine passato al senso di furbacchione, mattacchione. Parola cara a Goethe che la trovava tipica degli svizzeri e l'aveva applicata all'amica zurighese Barbara Schultheiß. Secondo la prosa *Le buone dame* (*Die guten Weiber*) indica "una persona che con allegria e maligna soddisfazione fa uno scherzo a qualcuno" e si parla anche di "indifferenza, freschezza, ritrosia" [...]. C'è dunque l'associazione di elementi positivi e negativi. Al solito il Signore [nel *Prologo in cielo*] sembra vedere solo i primi, e preferire la specie dello *Schalk* agli altri spiriti negativi.

Rispetto alle private revisioni, nella chiusura si avverte una sottile vicinanza di tono, conforme all'oggetto della trattazione. Entrando nel merito, si può invece riscontrare come il giudizio consegnato a Fortini venga integrato da una più approfondita riflessione, e corretto in direzione di quell'ambivalenza che è propria dell'ironia.[6]

Dal complesso del volume, un dato appare incontrovertibile. Cesare Cases è stato non uno tra i molti, ma *l'interprete* del *Faust* nel secondo Novecento italiano. Non ci si può dunque esimere dal manifestare entusiasmo per questa pubblicazione, quantomeno proficua alla migliore comprensione del grande classico moderno.

[6] A titolo informativo, sia detto che Casalegno renderà il lemma con «beffardo».

Gianfranco Contini, *Lettere per una nuova cultura. Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*

Luca Baranelli

Lettere per una nuova cultura. Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989), a cura di M. Villano, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019.

Se è lecito parafrasare un'affermazione fatta nel 1953 da Pierre Mendès France sull'attività di governo, anche in editoria «*publier* c'est choisir». A lettura ultimata, questo carteggio pone infatti una prima, ineludibile domanda: che senso culturale ed editoriale ha – su un tema, o un rapporto fra persone e/o aziende – pubblicare tutte le lettere di uno o più archivi? Certo è più facile e semplice stampare tutto, ogni viscere e ogni frattaglia. Ma non sarebbe meglio, anche se più impegnativo, valutare, *scegliere* e decidere di *non* pubblicare tutto? Non sempre, com'è noto, la quantità trapassa in qualità. D'altra parte gli archivi, finché esistono, conservano le carte e i documenti per i ricercatori e gli studiosi, che farebbero bene a frequentarli di più.

Comunque sia, la domanda non mi pare fuori luogo, anche perché questo volume di grossa mole, grande formato e capienza di pagina – 586 pp. di lettere, 126 di Regesto, Bibliografia e Indice dei nomi, 75 di *Premessa*, *Introduzione* e *Nota ai testi* –, sebbene stampato con un

contributo del Ministero per i beni e le attività culturali, costa 105 euro; e rischia di raggiungere (che non vuol dire essere letto, talora neanche dai recensori) un numero davvero esiguo di persone, i soliti addetti ai lavori – nei giornali, nelle università, nelle case editrici – di un mestiere che va scomparendo o non c'è più. In questo caso, si dirà, il volume fa parte di una collana che si chiama proprio «Carte e carteggi. Gli archivi della Fondazione Franceschini»; e la statura dei corrispondenti, primi fra tutti Gianfranco Contini e Giulio Einaudi, accresce l'appetibilità del libro. Ma una stazza e un prezzo assai minori, senza nulla togliere alla ricostruzione di quel rapporto, sarebbero stati molto più funzionali allo scopo.

Aggiungo che, mentre la plaquette einaudiana di un centinaio di pagine curata da Paolo Di Stefano nel 1990 (Gianfranco Contini, *Lettere all'editore. 1945-54*) suscitava viva curiosità e voglia di leggere altre lettere oltre alle 37 ivi pubblicate, questa grossa raccolta completa rischia d'ingenerare sazietà e perdita progressiva di attenzione.

L'antefatto del rapporto di Contini con l'Einaudi – durato cinquant'anni nel suo duplice ruolo di direttore di collana e di autore – è documentato da uno dei testi imprescindibili dell'intero carteggio: la lunga lettera inviatagli da Leone Ginzburg il 27 giugno 1938, la seconda del volume. Il ventinovenne Ginzburg scrive al ventiseienne Contini «per incarico del prof. Debenedetti», direttore della Nuova raccolta di classici italiani annotati varata l'anno prima da Einaudi, e gli rimanda una prima stesura dell'introduzione alle *Rime* di Dante con una serie di «avvertenze» e consigli sia specifici sia generali che ammontano a una lezione di etica editoriale. Chi pubblica libri, argomenta Ginzburg, deve sempre rivolgersi al suo «pubblico-base», in questo caso «quello dei nostri studenti universitari. Questo fatto impone ai nostri collaboratori perspicuità di ragionamento, più forse che d'espressione, e pertinenza di richiami nel chiarire le caratteristiche d'una poetica o d'una mossa stilistica o semplicemente d'una parola» (pp. 5-6). E più avanti:

> Gran parte della p. 7 è assai difficile da intendere: si tratta d'un concetto forse un po' complicato, ma tanto maggiore dovrebb'essere, allora, la perspicuità con cui è avvicinato al lettore. Il romanticismo, la sacra rappresentazione, le *chansons*

> *de geste*, Mallarmé, Gide, Cocteau si accavallano, non solo nella pagina, ma nella fantasia del nostro studente di lettere, che probabilmente non conosce nulla di tutto questo, o nella migliore ipotesi assai poco: sicché i riferimenti gli sono di scarso aiuto. Perché non tentare di dire le stesse cose con più rispetto dell'ignoranza di quel lettore-tipo, e cioè con assai meno erudizione? Comunque, la parte "elegante" dei riferimenti va certo abolita. (p. 7)

E infine:

> Nelle ultime pagine, ma particolarmente dalla seconda metà di p. 12 fino in fondo, la rapidità dell'esposizione (e perciò, inevitabilmente, la sua frammentarietà) si fa sempre maggiore: il parlare riposato della prima parte dell'introduzione si trasforma qui in un panorama accennato con pochi tratti. Non potrebbe Lei togliere l'acceleratore, in quest'ultimo atto del Suo viaggio introduttivo?
> Queste osservazioni Le diranno la cura con cui è letto ed esaminato il Suo lavoro, sia dal direttore della Nuova Raccolta che dall'ufficio di redazione, e l'importanza che attribuiamo a questo volume, col quale intendiamo aprire la collezione. (p. 9)

Nel dopoguerra i rapporti con Contini vengono ripresi da Cesare Pavese, Massimo Mila, Paolo Serini, Carlo Muscetta (che il 14 giugno 1949 gli propone un commento della *Divina commedia* per la Nuova raccolta); e poi da Giulio Bollati.

Ma dal 1945 in avanti il coprotagonista del carteggio sarà Giulio Einaudi. È senza dubbio lui l'unico interlocutore paritario di Contini, il solo che gli dà e riceve del tu, e che spesso si rivolge a lui scrivendo «Carissimo». Il fatto che siano nati a distanza di due giorni, nel gennaio 1912, accresce la confidenza (Contini dedicherà a Einaudi anche due ottave di ringraziamento per un dono natalizio). Quando Einaudi, il 16 ottobre 1952, propone a Contini di dirigere la NRCIA, Santorre Debenedetti (primo direttore della collana) è morto da quattro anni e i titoli in catalogo sono solo tre: le *Rime* di Dante, *La Città del Sole* di Campanella e *Il Decameron* di Boccaccio, mentre *La cena de le ceneri* di Bruno, già affidata a Giovanni Aquilecchia, uscirà nel 1955. Contini risponde a giro di posta che la proposta gli interessa *molto*. A metà dicembre incontra Bollati, che il 15 gennaio 1953 gli scrive di aver

«riferito a Einaudi del nostro colloquio torinese»: Einaudi, scrive Bollati, «si preoccupa che la proporzione risulti comunque a vantaggio degli autori massimi e medio-massimi (due su tre), ma su questo punto mi sono sentito autorizzato a tranquillizzarlo»: segno evidente che Einaudi paventava predilezioni e scelte di Contini troppo eccentriche e peregrine.

Poco dopo il suo trasferimento a Firenze, il 28 febbraio 1953 Contini scrive a Einaudi una lunga lettera (pp. 74-84) in cui enuncia con grande chiarezza il programma dettagliato, il carattere e i criteri della collana e comincia a indicare possibili curatori: Dante, *Vita nuova* (Domenico De Robertis) e *Commedia*, per la quale non ha «nessuna idea precisa circa il possibile commentatore», *Canzoniere* di Petrarca (Gianni Miniati), *Gerusalemme liberata* (per cui fa il nome di Ezio Raimondi), le poesie di Foscolo (Giuseppe De Robertis), di Carducci e di Pascoli, *I promessi sposi* (da affidare a Giovanni Nencioni), le *Dicerie sacre* e la *Strage degli innocenti* di Marino (per la cui cura indica un suo «ottimo allievo cappuccino, [...] il padre Giovanni Pozzi»). Come si vede, gli autori proposti sono tutti «massimi e medio-massimi». La lettera si conclude con un invito e un auspicio lodevoli e lungimiranti che riguardano i curatori:

> Un gruppetto da attivare è quello dei normalisti della classe di Bollati: almeno Ponchiroli, Blasucci e il più giovane (ma dinamico) Citati mi paiono passibili di speranza [...]. Ma il mio ideale, reso ogni onore agli anziani, sarebbe di poter lanciare dei (relativamente) giovani, che in questa palestra mostrassero di poter far le prove di ben altra carriera; e intanto operassero con quel mordente che si viene sedando dopo un congruo numero di lustri. (p. 84)

L'ottimo programma e i buoni propositi di entrambe le parti non riusciranno tuttavia a rimettere in moto la Nuova raccolta. Lo testimoniano due lettere davvero cruciali del 1957. Il 6 maggio Einaudi scrive a Contini manifestando le sue «vive preoccupazioni» per la totale mancanza di notizie da parte di chi si è impegnato a curare i volumi della collana, e del suo stesso direttore: «Pubblicare a due anni di distanza dalla *Cena delle Ceneri* un altro titolo, come quello del Marino, d'interesse limitato e marginale, significherebbe seppellire definitivamente la collana, almeno agli occhi di quel pubblico, non strettamente specializzato, cui la collana si rivolge». Einaudi vorrebbe

pubblicare opere «maggiori» già programmate, come le poesie di Foscolo e Carducci, *I promessi sposi*, *La Gerusalemme liberata*. La risposta di Contini del 12 maggio è assai risentita, quasi drammatica: prospetta addirittura la fine della sua collaborazione, ma finisce per rassicurare Einaudi sul lavoro dei curatori da lui indicati.

Nonostante questi e altri momenti critici, la presenza di Contini in casa editrice durerà ancora a lungo, e non solo come direttore di collana. Una ripresa d'impegno e di programmazione per la Nuova raccolta si avrà all'inizio del 1982, quando il ventitreenne normalista Antonio Cannistrà è da poco entrato in casa editrice. Il 6 aprile Contini affida di fatto al giovane allievo il ruolo di *trait d'union* fra sé e l'editore, col compito di seguire e rendere operativi i progetti nuovi o rinnovati di una serie di opere e di curatori. Anche questa volta, tuttavia, gli esiti non saranno quelli auspicati e previsti da Einaudi e Contini (per fare un solo esempio significativo, il primo volume dell'edizione dei *Canti* di Leopardi commissionata a Luigi Blasucci nel 1982 uscirà solo alla fine del 2019, ma da Guanda, nella collana Scrittori italiani della Fondazione Bembo).

Alla luce del duro scambio fra Einaudi e Contini del maggio 1957, e nonostante l'impegno di Cannistrà nei primi anni '80, sembra lecito dire che la vicenda complessiva della NRCIA abbia patito, assai più di altre collane, difficoltà di vario tipo: economiche, commerciali e operative (forti ritardi nelle consegne e abbandoni dei curatori in corso d'opera). Sotto la direzione di Contini (1953-1990) usciranno una decina di titoli, ai quali vanno aggiunti alcuni altri da lui commissionati: *Le occasioni* di Montale a cura di Dante Isella (1996), il *Canzoniere* di Petrarca a cura di Rosanna Bettarini (2005), i *Poemi conviviali* di Pascoli a cura di Giuseppe Nava (2008). L'impressione è che egli sia stato per la casa editrice più fecondo e produttivo come autore che come direttore di collana. Nel catalogo Einaudi si contano infatti le cinque raffinate e intonse brossure grigie delle Opere di Gianfranco Contini (apparse fra il 1970 e il 1990 e poi riproposte nei Paperbacks), tre raccolte – su Dante, Gadda e Montale – uscite nella PBE, lo scritto su Benedetto Croce nei Saggi brevi, la traduzione di *Alcune poesie di Hölderlin*, la traduzione di racconti novecenteschi *Italie magique* curata da Contini e pubblicata in francese nel 1946, un certo numero di Introduzioni e Premesse, nonché le edizioni critiche del Petrarca nella NUE e dell'*Opera in versi* di Montale nei Millenni (insieme con Rosanna Bettarini).

Più di trentacinque anni dopo l'incarico ricevuto da Einaudi di dirigere la NRCIA, il 9 febbraio 1988, Contini concluderà una lettera a Ernesto Ferrero con queste parole lapidarie: «La mia fedeltà alla Einaudi è stata fonte di amarezze. La saluto cordialmente ma con tristezza».

Nel lungo periodo che va dal settembre 1953 al giugno 1976 il tessuto connettivo del carteggio è costituito dallo scambio fitto e costante fra Contini e Daniele Ponchiroli. Fra i discepoli di Contini, l'einaudiano che ha maggiore sintonia col maestro è senza dubbio Ponchiroli, efficiente quanto schivo, umile e al tempo stesso raffinatissimo interlocutore del maestro anche nello stile epistolare e nel lessico. «Caro Professore» scrive sempre Ponchiroli; «Carissimo» scriverà Contini dal 1970 in poi. Dialogando con lui di lavoro ma anche di minuti argomenti quotidiani, Ponchiroli è attentissimo a mettere sempre a suo agio Contini: lo rassicura e lo tranquillizza quando è il caso, attutisce e smorza gli spigoli, ripara e porge scuse, asseconda e anticipa le sue richieste di libri Einaudi. Il 18 giugno 1954 gli scrive che si sta dando da fare «per mettere in moto la macchina» della «nuova collana di studi-manuali linguistici» a cui Contini tiene molto, che tuttavia non vedrà la luce (due titoli a essa destinati, la *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* di Gerhard Rohlfs e i *Lineamenti di storia della lingua greca* di Antoine Meillet, usciranno in altre collane). Quando nel 1960 Ricciardi pubblica l'edizione continiana dei *Poeti del Duecento*, dedica al maestro undici versi di complimenti e auguri; e nel 1974 gli manda in omaggio speciali mostarde mantovane fatte in casa «all'antica» dalla cognata Semiramide. Questo intenso rapporto darà, fra gli altri, un risultato editoriale esemplare con il *Canzoniere* di Petrarca (il cosiddetto «petrarchino» del 1964), testo critico e introduzione di Contini, annotazioni di Ponchiroli. Nella lettera del 29 ottobre 1965 Ponchiroli manifesta senso di colpa e angoscia per avere smarrito un dattiloscritto sul Felibrismo di Fausta Garavini. (La sua disperazione, di cui sono partecipi i colleghi dell'Einaudi, troverà un'eco affettuosa nelle pagine che Calvino dedicherà al dottor Cavedagna in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Contini lo rassicura a stretto giro di posta confermandogli che «la dolcezza delle nostre relazioni personali» resta immutata, ma coglie quest'occasione per lamentare con esempi precisi e accenti molto risentiti la scarsa attenzione della casa editrice per le sue proposte di direttore di collana e consulente (pp. 326-27).

Scomparso Ponchiroli, l'ultimo redattore in totale sintonia con Contini – anche nelle vesti di sofisticato e mimetico epistolografo – è il giovane Antonio Cannistrà, che nel suo breve intenso passaggio in casa editrice nei primi anni '80 mette al servizio di Einaudi, del maestro e della sua collana doti d'intelligenza e cultura non comuni: di grande interesse, in questo rapporto a tre, è la lunga lettera-saggio che Cannistrà scrive a Einaudi e inoltra a Contini il 30 ottobre 1983. Ben presto, però, egli abbandonerà i coturni di geniale normalista per calzare i sandali di frate carmelitano.

Degli altri corrispondenti di Contini, mentre Giulio Bollati tiene quasi sempre un tono d'interlocuzione "alto", Agnese Incisa firma varie lettere fra le più disinvolte e simpatiche del periodo della crisi (1984-86): deferenti senza essere affettate e ossequiose, spesso vivaci e spiritose. In quelle di Paolo Fossati dei tardi anni '80 si apprezza invece una cortesia professionale priva di vezzi e timori reverenziali.

Nella sua Introduzione la curatrice Maria Villano ricostruisce analiticamente il lungo rapporto fra Contini e la casa editrice Einaudi, così periodizzato: 1. Torino-Domodossola-Friburgo. Da Dante a Spitzer (1937-1952); 2. Contini in Italia. La direzione dei "classici" e il progetto della linguistica (1952-1962); 3. Gli anni sessanta e settanta: l'«einaudizzazione» di Contini; 4. Dopo Ponchiroli: *L'opera in versi* di Montale e il sodalizio con Antonio Cannistrà (1976-1989). Osservo solo che alla luce dei documenti pubblicati e della breve presenza che egli ebbe in casa editrice (due anni e mezzo circa: 1981-84), mi pare eccessivo parlare per la fase finale di un «sodalizio con Antonio Cannistrà». Il quale fece moltissimo sul piano propositivo e organizzativo per ridare slancio alla collana diretta dal suo maestro, ma non ebbe il tempo necessario per seguirne gli sviluppi e vederne i frutti. All'editore raccomando una correzione urgente: Felice Balbo deve riavere al volo il proprio nome, anche nell'Indice; e alla curatrice chiedo perché non definire esplicitamente "fascista" il commissario Paolo Zappa e la sua gestione della casa editrice nel 1944.

Sulla scia dell'*Introduzione*, le note di Maria Villano sono a mio avviso troppo numerose e troppo lunghe, talora superflue o inutili. La bulimia annotatoria, che non risparmia persone e fatti trascurabili o non funzionali né al testo né al contesto (come quelle alle pp. 131, 162, 193, 245), induce a qualche errore spiacevole (come nella n. 4 di p. 357) e a esilaranti scambi di persona, frutto di lapsus e di congetture

improbabili o errate (come nelle nn. 15 e 20 di pp. 396-97) che si riflettono anche nell'Indice dei nomi. La curatrice – che pure si mostra capace di note interessanti e utili (come la n. 3 di p. 194 sugli accenti einaudiani e la n. 12 di p. 243) – avrebbe forse dovuto ispirarsi all'aureo criterio delle essenziali annotazioni «alla fiamma ossidrica», raccomandato a quanto pare per il *Canzoniere* di Petrarca (NUE 1964) da Contini a Ponchiroli, e da lui messo in pratica.

Mi duole infine segnalarne una, inutilmente apologetica (p. 509), che definisce «oggetto di culto per ogni studioso della Einaudi [...] curato in modo ineccepibile» il catalogo *Cinquant'anni di un editore. Le Edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*. Purtroppo non è così. Per quanto impreziosito da un ottimo inserto iconografico, quel volume della PBE fu infatti concepito e strutturato come un grosso "listino" (recante perfino l'indicazione degli esauriti!) anziché come un catalogo storico, dato che le edizioni e le ristampe non vi sono registrate, come dovrebbero, in rigorosa successione cronologica (si veda come esempio pertinente, a p. 116, dove è relegata la I edizione 1939 delle *Rime* di Dante curata da Contini). Questa pecca non è mai stata eliminata nelle edizioni successive del catalogo, compresa – ahimè – quella del 2018 uscita nei Millenni.

Torno, per concludere, al punto iniziale. *Pubblicare* carteggi di protagonisti della cultura del Novecento è utile e giusto, purché gli editori, e soprattutto gli editori di cultura, abbiano un'idea di *pubblico* che non si limiti a un'élite privilegiata e autoreferenziale, ma includa anche, come ricordava Ginzburg a Contini nel 1938, almeno «quello dei nostri studenti universitari». In questo caso, ridurre drasticamente la mole e il prezzo del libro avrebbe giovato sia alla considerazione che Contini e la casa editrice Einaudi meritano sia alla comprensione del loro contributo alla cultura italiana.

Ken Loach,
Sorry we missed you

Maria Vittoria Tirinato

Ken Loach, *Sorry we missed you*, USA 2019.

Mentre guardavo il film di Ken Loach, semidistesa sulla poltrona in prima fila della saletta, unica a Napoli, dove era in programmazione, ho provato un'ansia crescente.

Avevamo già visto l'ottantatreenne regista britannico alle prese con il lavoro interinale e l'illusione autoimprenditoriale in *It's a free world* (*In questo mondo libero*, 2007). Dodici anni dopo, la situazione sembra però totalmente fuori controllo: nessuna rete di solidarietà, nemmeno un legame di amicizia a fare da scudo di fronte a una catastrofe che avanza inesorabile, senza sosta.

Senza sosta sono del resto i ritmi di lavoro imposti da un truce caporale del *franchising* al protagonista Rick, autonomo di fatto solo nell'indebitarsi per acquistare il furgone col quale consegna pacchi per 14 ore al giorno, sotto il controllo di una macchinetta digitale che traccia ogni secondo e che, con sarcasmo inconsapevole, viene chiamata in gergo *gun*, pistola.

La chiave di tutto è il tempo: lanciato nel libero mercato, privo di ogni garanzia sociale, l'imprenditore-schiavo subisce uno sfruttamento feroce da parte del suo *provider*, ma ancora peggiore è lo sfruttamento che inevitabilmente si autoinfligge per far fronte ai debiti. Duplice sfruttamento, duplice alienazione: l'esito è devastante, per il lavoratore e la sua famiglia.

Di nuclei familiari più o meno disgregati Loach ci ha raccontato spesso: da *Sweet sixteen* a *My name is Joe* a *Il mio amico Eric*, fino all'implacabile pellicola di quest'anno, abbiamo visto più volte giovani adulti che gli adulti-adulti, schiacciati dalle crisi, non riescono a tutelare. Non solo le famiglie, ma anche la scuola, che fa appena da comparsa in funzione repressiva, strumento di non si sa più quale riscatto, sono istituzioni svuotate, fondamentalmente incapaci di ascolto, di attenzione vera. Se, come scrive Simone Weil, l'attenzione è la forma più rara e più pura di generosità, la famiglia diventa qui, malgrado le ottime intenzioni dei genitori, avara e spoglia del bene più importante, perché necessario a crescere. Niente di più rivendica, a modo suo, la figlia minore Mary Jane, solida, geniale ma al tempo stesso fragile, appena sulla soglia dell'adolescenza com'è. Gli schizzi per graffiti scoperti dai genitori nei quaderni del fratello sedicenne Seb (è questa la passione e l'unica forma di espressione, ai limiti della legalità, del ragazzo e dei suoi compagni) sono gigantesche bocche con lingue occhiute e urlanti. Segni che cercano una voce, uno stile, uno sguardo, l'identità di cui sono in cerca le generazioni che dobbiamo saper ascoltare.

In una poesia degli anni dell'esilio, *Primavera 1938*, Brecht mette in scena se stesso che, sorpreso mentre compone versi dall'arrivo di una bufera di neve, viene accompagnato in giardino dal figlio quattordicenne, per andare a coprire con un sacco un arboscello di albicocco. La metafora è scoperta: la guerra sta arrivando, dobbiamo ricordarci del futuro. Cercando in questo film un segno di speranza, di quelli che spesso Loach, con la discrezione dell'autentico utopista, semina qui e là nelle sue storie, mi è tornato in mente quel gesto brechtiano, e ho pensato a questa insistenza sugli adolescenti e sulle conseguenze che ha, anche su di loro, la guerra sociale (o lotta di classe) che masse di lavoratori combattono oggi ad armi impari, senza coscienza né tutele, più isolati che mai. Forse una debole traccia di speranza, magari una consegna, al di là della denuncia, si trova proprio lì, tutta da interpretare come i graffiti di Seb.

Per il resto la narrazione è spietata: in cento minuti, il regista non concede ai suoi personaggi che pochi secondi di spensieratezza, legata alla sfera familiare, e nemmeno un istante alla comicità lieve, magari di scherzi tra compagni di lavoro che pure ha sempre – o quasi – punteggiato le sue storie: non c'è tempo per queste cose nella realtà della *gig economy*.

E non ci sono compagni di lavoro, né sindacalisti: si intravede una lotta operaia solo in una foto in bianco e nero che una delle anziane signore curate da Abby, la moglie del protagonista, mostra con emozione, in una delle scene che valgono tutto il film. Altro filo di speranza, o grimaldello di umanità è forse affidato a lei, Abby, badante "a zero ore", sempre in corsa fra una vita e l'altra, presente per tutti e pronta a sacrificare se stessa ma non la possibilità di trattare come esseri umani le persone di cui si occupa e che si rifiuta, come invece vorrebbe l'agenzia, di considerare "clienti".

Qualcuno ha parlato, per *Sorry we missed you*, di neorealismo del XXI secolo. Confesso di aver pensato anch'io, guardando le prime sequenze del film, a *Ladri di biciclette*, che in effetti riaffiora in trasparenza in molti momenti: quasi identico l'affanno iniziale per procurarsi un mezzo con cui lavorare, risolto grazie a un sacrificio femminile; anche qui un padre e un figlio, un furto, qualche disastro evitato, o rimandato. E ancora, al solito in Loach, gli attori non professionisti, e poi il girato tutto di seguito, senza che gli interpreti conoscessero il destino dei loro personaggi. I moduli neorealisti non mancano, radicalmente diversa è invece la realtà sociale – sebbene non tutelata e disperata fosse, un po' come oggi, la condizione del lavoro nel nostro dopoguerra.

Ciò che però più di tutto, a pensarci bene, è cambiato rispetto al mondo di Zavattini e De Sica è il senso del futuro: l'allegro sciamare della folla domenicale e il clima da scampato pericolo nel quale padre e figlio si allontanano, nell'ultima scena di *Ladri di biciclette*, sono l'esatto opposto di quanto osserviamo a occhi sbarrati nel finale di questo film, dove Loach colpisce lo spettatore ancora una volta, senza pietà.

Alessandro Niero, *Residenza fittizia*

Raffaella Poldelmengo

Alessandro Niero, *Residenza fittizia*, Milano, Marcos y Marcos, 2019.

Residenza fittizia, l'ultimo libro di Alessandro Niero, ci avverte fin dal titolo che vi si ha a che fare con una prima e importante sparizione: il residente, cioè il soggetto, è registrato ma in realtà abita da un'altra parte. In effetti, un soggetto non c'è, qui c'è invece un «essere» che anche quando assume il pronome "io" corrisponde soltanto a un vedere che registra, in forma di racconto sghembo, ciò che resta di uno o più orizzonti terrestri quando è passato lo tsunami di un linguaggio che scarnificando e martellando sillabe e grumi consonantici riduce il reale al suo scheletro minerale, come alla sua radiografia ai raggi X (esemplare a questo proposito la seconda sezione del volume: *Ritratti e autoscatti*). *Segno meno* (prima sezione dell'opera) ben si ricollega al primo libro di Niero (*Tendente a 1*, ed. Colpo di Fulmine, 1996), che ci immetteva nel regno della ragione matematica: ma in *Residenza fittizia* di quel regno vogliono ora essere «annusate» – è il caso di dirlo – le possibili venature metafisiche.

A un primo sguardo sembrerebbe che si tratti di movimenti opposti, lo slancio proprio di chi anela all'integrità dell'essere, e forse all'unità, nel primo libro; l'incessante lavorio del sottrarre, fino a perdersi, nel recente. Ma, a ben guardare, si tratta del medesimo movimento, una sorta di sistole e diastole dell'essere che – anche a nome di altri – dubita profondamente della propria densità esistenziale, colta quasi

solamente nel momento in cui le persone, le cose, le situazioni, l'altro da sé, insomma, fanno barriera diventando spesso non tanto ostacolo quanto, al contrario, limite salvifico. In *Residenza fittizia* – in particolare, appunto, nella sezione *Segno meno*, segno che è «un solitario fil di lama orizzontale» – si allude a una sorta di viaggio durante il quale l'orizzontalità piana della vita di tutti i giorni (gente che va, cammina, corre su strade, autobus e treni, in parallelo con nuvole, basse anche quelle) viene guardata con occhio da entomologo, con una lente di ingrandimento che privilegia i piani bassi, la polvere, la pioggia sul selciato, la neve, la melma, il fango: l'opacità calma e dolente del mondo che si dà immediatamente a vedere. Dietro questo originalissimo sguardo noi lettori guardiamo, sempre coscienti che di "uno" sguardo si tratta, individuale e particolare, un individuale e particolare che non aspira, anzi, rifiuta coscientemente di farsi universale, grazie all'uso sapiente di un linguaggio straniante e personalissimo con il quale l'identificazione è in un primo momento perigliosa. E infatti, pur essendo le esperienze cui il poeta dà atto nei suoi testi assolutamente feriali e comuni a noi tutti, lo sguardo del poeta che si affida alle staffilate dei grumi consonantici, delle allitterazioni, delle rime interne, delle ripetizioni, della creazione di nuove sonorità, sfalcia il quadro trasformandolo in una sorta di scultura sonora, o distorsione ottica in cui i normali profili delle cose e delle situazioni si sono alterati e destrutturati proprio come nei quadri di Bacon. O nelle sculture di Giacometti.

Eppure il lettore vi trova una verità. E infatti le "cose", "le situazioni", inizialmente descritte secondo una sorta di geometria non euclidea, cioè per punti non immediatamente rappresentabili, svelano una verità condivisa che si dà a vedere solo nella parte finale dei testi, là dove l'uso costante del principio di contraddizione – non solo negare ciò che si è appena affermato, ma soprattutto far convivere opposti a cui si attribuisce uguale densità ontologica – dà origine a quel brillio metafisico in cui il lettore intravede, per un attimo, non tanto un'essenza quanto un senso, garantito dall'azione piuttosto che da un'entità nascosta. Spesso è la volatilità dell'essere e al contempo il suo resistere anche se momentaneo; ed è, altresì, il progressivo lavorio del tempo che perde, elimina, taglia, scava a favore di un'essenzialità scarnissima, ma infine piena di pace e nitidezza. La realtà insomma, sotto l'urto delle sonorità desuete e potenti proprie del poeta, si dà a vedere per quel che può essere, sostanza vitale che deborda con il suo

lussureggiare di fluidi e liquidi (e liquami), e che ininterrottamente tende alla sostanza minerale, quella che vira al grigio e al terra-terra, regno quasi notturno e saturnale di cui l'io del poeta, come Orfeo, cerca conforto e ragioni al pari del cane in cerca di tartufi (vedi a questo proposito *La vita sfusa*). Un mondo orizzontale, quindi, proprio come il segno meno che lo caratterizza, proprio come lo sguardo del poeta che, ignorando la verticalità (pur nominata talvolta sotto forma di «rete celeste / che ingriglia di senso / lo sparso semenzaio delle cose», *Senso della domenica*), non stabilisce gerarchie, non giudica, non pone regole di nessun tipo. Dove il lettore avverte una sotterranea benevolenza fiorire dal «selciato», benevolenza che si configura come accettazione e condivisione di un comune destino di cui tutti, assieme al poeta, siamo attori, a volte stonati a volte svogliati, ma pur sempre presenti.

Sguardo terrestre, questo del poeta, e sguardo a modo suo "democratico", che osserva e vede ciò che gli è dato vedere attraverso il filtro del proprio linguaggio, che non pone gerarchie tra alto – che non c'è – e il basso su cui si posano i piedi: prova ne sia non solo l'accostamento tra termini letterari e preziosi e termini usuali (e a volte pure triviali), ma soprattutto il coesistere, sullo stesso piano basso, di realtà alte come la ricerca del senso ultimo e la quotidianità più insignificante: emblematiche, in questo senso, *Un manico di scopa* e *Rigovernare*.

Le cinque tappe in cui attraverso questo testo si realizza il "viaggio" del poeta danno ragione, al contempo opponendovisi, dell'esergo iniziale: «se ti togliamo ciò che non è tuo / non ti rimane niente» (da Milo De Angelis). Se nella prima sezione (*Segno meno*), infatti, il poeta si guarda intorno annotando ciò che nella vita di tutti i giorni si è perduto, si è tolto, si è tagliato, si è spostato, si è eliminato, anche a favore di una sostanziale nitidezza, nella seconda (*Fotografie e autoscatti*) sono i compagni di viaggio a presentare il conto delle proprie e altrui perdite, mentre nella terza (*Note di transito*) – la sezione più completa – sono i luoghi di passaggio, le azioni momentanee, i pensieri vagabondi a rendere conto dell'ineliminabile entropia del reale e della sua accettazione da parte del poeta, che ne intuisce anche i benefici. E infatti «la vita rasoterra ha un suo perché», dice il poeta in *La vita rasoterra*. E dice pure «anch'io assottiglio la mia traccia» (*5B*) e, soprattutto, in *Je suis là*, rimarca «Quell'ora senza nome e senza tono / dove però io sono»: nudo, magro, senza peso, ma

pur presente, anche se per un attimo, proprio come le particelle subatomiche. Nella quarta tappa del viaggio (*Nove pensieri per Bea*) il poeta incontra gli affetti nella figura della figlia, che obbliga il padre a guardare e guardarsi, a vedere il futuro e coglierne i tratti di perdita e opacità, mentre nella quinta sezione (*Ghèl*) il viaggio giunge alla sua fine e al suo fine. Cioè al sospirato traguardo: la terra nella sua totale alterità e autorevolezza, che si mostra all'occhio che guarda, guarda, guarda e niente chiede se non di guardare.

Da questo silenzioso guardare nasce anche per noi quel vedere che dà ragione del mondo, questo mondo disteso ed in pace dove dominano i colori e la quiete delle rocce, delle montagne, dei sentieri, degli alberi, e soprattutto della neve (si veda tutto il ciclo *Storie del bianco*), la quale va e viene secondo regole non prevedibili eppure meravigliose (nel senso che sempre desta meraviglia e stupore. perché si sa che la neve può anche «dare buca», *Beznež'e*). In questo immenso quadro magico, materno, primordiale, il poeta «stecco ambulante», «smarrisce», forse gioiosamente, «i lineamenti», proprio come succede ai colori ocra e verde, e sa che, oltre il monte, c'è – finalmente? – qualcosa che lo aspetta, forse una nudità piena di pace e significato. Forse la nudità del non detto.

Boris Pasternak, *Quando rasserena*

Paola Ferretti

Boris Pasternak, *Quando rasserena*, a cura di A. Niero, Bagno a Ripoli, Passigli, 2020.

Dopo un buon numero di uscite per frammenti, in italiano – nell'arco di più di mezzo secolo – vede la luce un'opera che era necessario conoscere infine nel suo insieme, così come il poeta l'aveva concepita nel 1955, senza tuttavia riuscire a vederla pubblicata in vita (*Kogda razguljaetsja* uscirà nella sua versione integrale solo nel 1989).

Raccolta di bilancio e di congedo, questa che Pasternak assembla a ridosso della conclusione del *Dottor Živago*, e per più versi ne conserva il segno. Sospesa nelle trame del ricordo, più che mai protesa a catturare il senso complessivo della sua esperienza poetica, non ci impedisce tuttavia l'incontro con il Pasternak di sempre. Riconosciamo la sua aderenza – contagiosa – al paesaggio, la sua volontà di mostrare la poesia come rivelazione, capace di cogliere le tracce della storia e dei destini e dare voce alle passioni nei loro aspetti più indicibili e nascosti. Il suo procedere dallo stupore, la specialissima simbiosi con la musica, oltre che con la natura.

Se isoliamo alcuni dei suoi nuclei tematici, estratti dai risvolti più felici del volume, la continuità ci appare più significativa dello scarto, per un poeta che resta a tratti non meno imprendibile del giovane autore di *Mia sorella la vita* e di *Temi e variazioni*. Come nella lirica intitolata *Luglio*, in cui dobbiamo scorrere ben oltre la metà della poesia per scoprire che l'identità dello scarmigliato villeggiante,

fanfarone e importuno, tutto odoroso d'erbe, che irrompe in casa e si intrufola ovunque corrisponde a quella del mese estivo stesso. Le invenzioni si susseguono del resto in tutto il blocco delle liturgie del paesaggio e delle stagioni, in cui il movimento la fa da padrone, sempre in virtù di metafore inconsuete, in una insistita complanarità tra gli eventi vegetali e quelli umani (l'esempio più lampante ne è forse *Arano*). Quello che conta è sempre l'indole del vento, e il gran sipario che la neve cala sul mondo, quando deposita la sua coltre in forme plastiche che rimodellano lo spazio e il tempo.

Al tempo stesso, è innegabile come la mano dell'autore di *Živago* si posi più pacificata sul mondo. Il chiasso del suo paesaggio si attenua, le sfolgoranti istantanee di un tempo sfumano nella dissolvenza. Il bosco in cui si inoltra è di preferenza autunnale, la luce che predilige è quella del crepuscolo, le note più ambrate e muschiate spiccano su tutte, per un artista mai a corto di tinte.

Non lo intriga più tanto il furore degli elementi della natura, quanto l'istante di calma in cui tutto si ricompone. Nei titoli come dentro le strofe, il fuoco è sul "dopo": *Dopo la tormenta*, *Dopo un intervallo*. Preposizione chiave, questa, implicita anche nell'immagine della lirica prescelta per indicare la raccolta, che nell'aspetto perfettivo (quindi futuro, in russo) del verbo ingloba un obliquo senso di incertezza, di congettura: "se" rasserenerà...

E la conclamata, «inaudita semplicità» appare allora un alibi per il distacco. Lo sguardo di chi scrive ormai sorvola il mondo, si confonde con quello del pilota o del passeggero del treno in corsa, che – tipicamente, pasternakianamente, a tratti esageratamente – reinventa il mondo rielencandolo.

Il tempo, come in *Giorni unici*, è il tempo del ricordo, che si cristallizza e si arresta, il tempo dell'eterno rammemorare, delle infinite ripetizioni, il tempo di chi ha vissuto a lungo e si ferma a guardarsi indietro. Commuove la manciata di liriche sul poetare, a bilancio – esistenziale e artistico – con la fine come orizzonte (*Oltre la curva*, *Tutto s'è avverato*, *Anima*, *Pane*, *Mutamento*).

E in questo dopo e in questo bilancio, la gratitudine trapela più vivida del rancore, e la raccolta risulta imbevuta di umori più pacificati che amari. Come nelle parole di accettazione rivolte a Dio dal degente di *All'ospedale*, del 1956: «Spegnendomi in un letto d'ospedale / sento il calore delle mani Tue. / Mi tieni come fossi un manufatto, / come un anello mi riponi in un astuccio».

Perfino le virate auto-intertestuali lumeggiano la nuova piega che lo sguardo prende sulle cose della vita, come quando Pasternak aggiunge una punta di sarcasmo al suo essere poeta ultra-sensibile al volgere delle stagioni: «mi figurai all'istante nella mente / che, rinserrato come un eremita, / avrei aggiunto versi sull'inverno / alla mia silloge primaverile» (*Dopo un intervallo*).

Senza sfolgorare, anticipando le critiche, riandando ai vecchi temi e trovandone di nuovi, con *Quando rasserena* il poeta compone un autoritratto in cui sono molti i passaggi memorabili. L'incanto si aggira ancora dalle parti del bosco, ma il suo spettacolo ha contorni meno eclatanti, da rendere con modi più ritrosi, come in *Tutto s'è avverato*: «Entro nel bosco senza troppa fretta. / Croste di neve gelata cedevoli / [...] Allora, anche più in là di cinque miglia, sento, / presso i lontani picchetti per l'agrimensura, / scricchi di passi, sgocciolio d'alberi, / tonfi di neve che si scolla dalle gronde».

La lirica *Premio Nobel* compendia il suo travagliato destino di scrittore sovietico, con la ribalta negata e l'amaro del riconoscimento mutato in accusa, che si ritorce contro il poeta. *Il santo mondo* pure guarda allo stesso evento, da una angolazione ancor più privata e domestica, focalizzata sul suo versante «postale», sul francobollo speciale, straniero e prezioso. «Ma quale nefandezza ho mai commesso, / io – assassino, io – delinquente? / Ho fatto piangere il mondo intero / sulla bellezza della terra mia».

Ballata sul ciglio della storia, in bilico tra arte e vita, tra frammenti di realtà e recitazione, la grande tela di *Baccanale* quasi ritenta i moduli dei poemi epici degli anni Venti, si riaffolla di personaggi; dentro e fuori dalla chiesa, dal teatro dove si recita *Maria Stuarda*, dalla sala in festa, sfondo gremito su cui spicca l'incontro tra la ballerina e l'attempato rubacuori, che specchiano l'uno nell'altra le proprie esistenze. Per chiudersi con un'immagine di insolita staticità, tutta assenze e steli.

Come sempre nel suo universo creativo, avvertiamo la presenza degli altri poeti, dietro le quinte o evidenziati nei titoli, come nel caso dei quattro frammenti su Blok. Se Pasternak esenta la bufera dal promuovere strofe, ma non ne assolve il vento, in parte è perché quell'elemento lo aiuta a raccontare il poeta scomparso nel 1921, la sua vita, il suo canto, i suoi presentimenti in versi. Il Blok-vento di Pasternak è eco del Blok puro suono di Marina Cvetaeva, e delle fascinazioni onomatopeiche che il suo nome suggeriva all'orecchio di

Osip Mandel'štam. Tutt'altro che agiografico, Pasternak lo rievoca per lampi e immagini di velleità sfuggenti: «E un crudo vento, prima del previsto, / irrompe e si scortica a un tratto nelle falci / dei falciatori, nel tagliente carice / che s'infittisce ai gomiti del fiume».

E all'interno di quella tetralogia minima su Blok, in essa inglobato, c'è spazio anche per Puškin, adombrato del resto in molti punti della raccolta, nei vari anfratti in cui si celano sue citazioni esplicite o nascoste – valga per tutte la «scienza della passione», in quel tributo alla bellezza e al sentimento, ai volti e ai corpi femminili incontrati o mancati che è *Le donne dell'infanzia*.

Cvetaeva stessa rivive nella manciata di piccoli indizi che a lei e alla sua figura si riconnettono, criptocitazioni da suoi testi (da *probel* del *Poema della Montagna* riverberato in *Essere rinomati non sta bene*, alla *černaja lestnica* del *Poema sulla scala* echeggiata in *Scende la neve*). In una ritessitura delle consonanze che li avevano tenuti – trent'anni addietro – avvinti l'uno all'altra.

Sopraffatto da tanta magnificenza, il lettore italiano riconosce – trasportati nell'oggi – pezzi già regalatici da Ripellino nell'indimenticato florilegio einaudiano. E li ritrova nutriti di una nuova, impellente, spoglia e assoluta verità sonora: il Pasternak di Niero si giova di un taglio spiccio, scevro di orpelli, che interpreta la «semplicità» come guardinga asciuttezza, e si ritrae da ogni sovrabbondanza per attestarsi su un fraseggio essenziale, epitomizzato nella visione spazio/temporale sbozzata in *Per funghi*: «Ma il tempo di settembre / è calcolato monco».

Questo vale innanzitutto per il gruppo di liriche-monumento che raccontano il bilancio, in cui la "nuova" chiarezza poetica si raccorda per miriadi di fili al "vecchio" fulgore, e lo trascrive in una partitura che cerca di non stordire il lettore – spiegandogli magari qualche passaggio in più – ma lo fa ugualmente ammutolire: esemplare il componimento intitolato *In ogni cosa ho voglia di arrivare...*, dove l'autore squaderna tutti i capisaldi della sua poetica, la quintessenza dei suoi momenti più celebrati, e in cui la scelta traduttiva di «nuca a nuca» per *v zatylok* rende come meglio non si potrebbe tutta la fisicità del dettato poetico pasternakiano. Che scaturisce forse (inconsciamente) dalla stessa immagine del «palmo a palmo» di *Essere rinomati non sta bene...*, in cui il poeta torna a dire l'identità tra scrittura e vita: «E seminare intermittenze bianche / non fra le carte, bensì nel destino, / passi e capitoli di vita intera / evidenziare in margine alla pagina». Vale per *Anima*, insuperata apostrofe

pasternakiana alla propria interiorità e ai supplizi cui ha dovuto far fronte, appello all'anima-accabadora, acquasantiera e cinerario della necropoli che ormai attornia il poeta, fatta di tutti coloro che non sono più tra i vivi.

Ma laddove il traduttore ritenga di avere buoni motivi per farlo, può anche decidere di osare, utilizzando mezzi da poeta quale è, e allora la scrittura fa scintille, perché carica le suggestioni sonore del testo di partenza di ulteriori trovate acustiche. Come nell'ultimo dei quattro frammenti su Blok di Vento, in cui «si sente odore d'acqua e di ferrugine, / la ruggine delle paludi intride l'aria». Come nel gesto largo in cui dilata il triplice avverbio *široko*, nel terzo pezzo dello stesso ciclo: «In tutt'ampiezza, tutt'ampiezza, tutt'ampiezza / il fiume e il prato si sono distesi». O come in *Erba e pietre*, dove il connubio tra vegetazione e storia necessita di qualche guizzo evocativo aggiuntivo: «Dal folto della cuscuta fragrante / che, abbarbicandosi a cespugli secoli, / ha avviluppato gloriose vestigia».

Osare vuol dire anche scagliare verbi desueti come «sogliono» dentro il tessuto di una strofa, posizionandoli alla fine di un verso che inizia con «scorgono». Succede in *Viaggio*, dove Pasternak riesuma uno dei suoi temi più cari, quello del treno, e lo riconfigura in una summa della sua poetica, trovando un punto di appoggio nella vagonata di sostantivi elencati a non finire. Oppure vuol dire virare decisamente verso la modernità come in *Strada* – magnifica variazione pasternakiana sul tema della vita/cammino – scegliendo di tradurre un verso: «con tutti i crismi della prospettiva». A volte la novità sonora di una strofa è affidata a un avverbio, ma tanto nitido da costringere a fermarsi: «Madide di rugiada le caviglie, / vaghiamo sparsamente» (*Per funghi*).

Quando in *Autunno d'oro* il traduttore rende *stojat poparno* (in posizione di rima) con «si dispongono a coppie» non si limita ad adeguarsi alla ben nota umanizzazione degli alberi in Pasternak, ma le regala un ulteriore, inatteso, slancio cinetico. Dello stesso segno l'intervento attuato da Niero in *Passato il temporale*: «Onnipossente, il tocco di un pittore / pulisce da ogni cosa fango e polvere. / La sua è una tintoria che trasfigura / la vita, la realtà e le storie vere». Dove far poggiare il terzo verso sull'attacco col possessivo equivale a gettare una nuova enfasi sulle consuete metafore "casalinghe" capaci di raccordare paesaggio e dispensa.

Il traduttore trascina trattini da un punto all'altro della composizione, si affida a rime fortunose chissà da dove sbucate («sulle ventitré / Noè», in *Viaggio*), procede per acrobatici recuperi di rime dell'originale (*mors*/*mërz* riecheggia in densa/addensa, in *Impronte sulla neve*). La sicurezza nel muovere i suoi pezzi non intacca mai la lealtà nei confronti delle anafore, né mai gli fa tralasciare un parallelismo o una ripetizione. Alcune immagini già indelebili per il lettore del Pasternak di Ripellino si rivestono di nuove attrattive: «La luna-crêpe nella panna acida sdrucciola, / ma continuando a rotolare giù di sbieco. / Le slitte corrono al suo inseguimento, / ma il tondo ghiotto no, non si fa prendere» (*Impronte sulla neve*).

Il lavoro del traduttore trasfonde con cura gli umori di una raccolta assolata eppure fosca, divisa a metà tra fremito e paralisi, in cui imprevedibili guizzi si avvolgono nei toni dei più morbidi riverberi. Nelle dimesse stanze di *Quando rasserena* spira lo stesso vento di primavera di cui sono rigonfi gli spazi dei volumi giovanili di Pasternak. Ma da diverse stagioni non è più tempo di estremismi stilistici, e il poeta dei dieci lustri duetta con il suo alter-ego futurista dei giorni della Rivoluzione dall'alto di una compostezza conquistata a duro prezzo. Immutata è la necessità della più incrollabile dirittura morale, del mai «abdicare a se stesso». Immutato il senso del compito che incombe sul poeta: «Artista, non dormire, non dormire, / non consegnarti al sonno. / Tu sei un ostaggio dell'eternità, / prigioniero del tempo».

Abstract

Diego Bertelli, Le metamorfosi di Esterina

- Il saggio indaga la figura di Esterina, protagonista della lirica *Falsetto*, individuando da subito uno sviluppo intertestuale che da *Le Occasioni* arriva fino a *La Bufera e altro*. Si tratta, specificamente, di una metamorfosi della donna nell'anguilla della poesia omonima, creatura che viene paragonata, nello sviluppo testuale, a una sirena (*senhal* contenuto nel nome Esterina) e considerata sorella gemella per via della sua «l'iride breve», parola che rimanda inevitabilmente a Dora Markus, la donna rappresentata di fronte al mare, vero e proprio anello di congiunzione tra la tuffatrice Esterina e il pesce teleosteo. Si salda qui Il tema della resistenza, quella biologica, tra queste figure congiunte, anche grazie al riferimento geografico che riporta dal Baltico, attraverso i «balzi d'Appennino», alla Romagna, dove è anche Porto Corsini, sul cui «ponte di legno» incontriamo Dora per la prima volta. All'interno di questo singolare percorso di simboli e rimandi testuali, è infine messo in rilievo un riferimento lessicale e simbolico nascosto, che va rinvenuto in Angelo Poliziano.
- This essay investigates the figure of Esterina, the female character described by Montale in *Falsetto.* There is evidence in the poem of an intertextual development encompassing *Le Occasioni* and *La Bufera e altro,* which leads to the metamorphosis of the young woman into the eel of the homonym poem *L'anguilla.* The poet similitude, which compares the eel to a siren (*senhal* contained in the name Esterina), comes to considering the two twin sisters and points out a somatic common trait between them, i.e. "the short iris", a word that refers inevitably to Dora Markus, the woman standing in front of the sea in *Le Occasioni.* Dora represents indeed the link between the diver Esterina and the eel and shares with both the main theme of biological resistance. In *Dora Markus* and *L'anguilla* there is also a common geographical reference, which goes from the Baltic sea to Romagna, where Porto Corsini is, where is set "wooden bridge" where the reader meets Dora for the first time. Within this thread of symbols and textual references, another lexical and symbolic one is finally highlighted, which must be found in the Quattrocento poet Angelo Poliziano.

Paolo Kutufà, «Raffrontando e / rammemorando». Memoria e allegoria in *Una visita in fabbrica* di Vittorio Sereni

- Il saggio vuole mettere in evidenza l'importanza che il procedimento di "trasvalutazione del documento" assume negli *Strumenti umani* (1965) e

ricostruisce la sua definizione a partire da un precedente intervento che Sereni aveva dedicato alla narrativa d'avventura e in particolare a Melville. Per comprendere la lirica di Sereni è fondamentale riflettere sui rapporti tra la narrativa, la lirica e, alla loro intersezione, l'allegoria così come interpretata da Benjamin nell'*Origine del dramma barocco tedesco* (1928) e nei saggi su Baudelaire. Il pensiero del filosofo tedesco, e in particolare la sua concezione della memoria e del tempo (via Szondi), permettono di comprendere il rapporto tra storia indivuale e storia collettiva che caratterizza *Gli strumenti umani* e in particolare *Una visita in fabbrica*. In quest'ultimo poemetto, che viene analizzato e commentato, la memoria si articola in tre livelli: individuale, collettivo e letterario.

- The essay aims to underline the importance that the "document re-evaluation" process takes in *Gli strumenti umani* (1965) and elaborates its definition starting from a previous intervention that Sereni had dedicated to some adventure fiction and in particular to Melville. To understand Sereni's lyric it is fundamental to reflect on the relationships between fiction, lyric and, at their intersection, the allegory as interpreted by Benjamin in the *Origin of the German Baroque drama* (1928) and in his essays on Baudelaire. The thought of the German philosopher, and in particular his conception of memory and time (via Szondi), allow us to understand the relationship between individual history and collective history that characterizes *Gli strumenti umani* and in particular *Una visita in fabbrica*. In the latter, which is analyzed and commented, memory is divided into three levels: individual, collective and literary.

Pierluigi Pellini, Trittico per Francesco Orlando

- L'articolo si compone di tre parti, che prendono in considerazione la figura e gli scritti di Francesco Orlando (1934-2010), uno dei più importanti studiosi di teoria della letteratura in Italia. La prima parte dell'articolo offre un'analisi dell'opera di Orlando e del suo valore. Le prospettive della sua teoria vengono messe a confronto con quelle di altri teorici del Novecento. La seconda parte del saggio è dedicata a Orlando come scrittore (in particolare, alle opere *La doppia seduzione* e *Ricordo di Lampedusa*, in cui Orlando ha rievocato gli anni della sua formazione a Palermo con Giuseppe Tomasi di Lampedusa). La terza parte del saggio offre un bilancio sull'eredità culturale di Orlando a dieci anni dalla morte: vengono ricordati il volume postumo *Il soprannaturale letterario* e gli studi che studiosi più giovani hanno dedicato ad Orlando negli ultimi anni.
- The article consists of three parts, which take into consideration the figure and writings of Francesco Orlando (1934-2010), one of the most important scholars of literature theory in Italy. The first part of the article offers an analysis of Orlando's work and its value. The perspectives of his theory are compared with those of other theorists of the twentieth century. The second part of the essay is dedicated to Orlando as a writer (in particular, the works *La doppia seduzione* and *Ricordo di Lampedusa*, in which Orlando recalled the years of his training in Palermo with Giuseppe Tomasi di Lampedusa). The third part of the essay offers an overview of Orlando's cultural heritage ten years after his death: the posthumous volume *The literary supernatural* and the studies that younger scholars have dedicated to Orlando in recent years are recalled.

Isabella Pinto, «Discorso indiretto libero» e «soggettiva libera indiretta». Leggere Elena Ferrante attraverso Pier Paolo Pasolini. Prime note sulla «narratrice traduttrice»

- L'articolo indaga i nessi che legano lo stile discorsivo di Elena Ferrante e la teoria della "soggettiva libera indiretta" di Pier Paolo Pasolini. Analizzando le diverse posizioni teoriche, da Leo Spitzer a Giulio Herczeg, l'argomentazione evidenza come tanto Pasolini quanto Ferrante ricerchino una scrittura mimetica corale che si distanzi dal "discorso libero indiretto", segnato da un'ideologia che vorrebbe far coincidere autore e personaggio e che, negando una molteplicità della lingua, nega anche una molteplicità della realtà. Di contro, la presenza della "soggettiva libera indiretta" sottolinea una polifonia linguistica che destruttura il racconto unificante del Soggetto, similmente alla narrativa di Virginia Woolf, così come all'ambivalenza del "pensiero nomade" di Rosi Braidotti. Prendendo in esame la tetralogia *L'amica geniale*, l'articolo si focalizza sull'identificazione dell'istanza narrativa nel personaggio di Elena Greco, colei che si addestra all'antropologia e alla cultura borghese, per mostrare come Ferrante ne metta in scena la parzialità di sguardo, la limitatezza linguistica e l'insufficienza nel costruire un racconto unitario stabile della realtà. Al contempo, l'autrice conferisce a Lila (Raffaella Cerullo) una capacità significante che la narratrice – e l'autrice – non comprende, ma da cui è attratta. In questo modo, si delinea una voce che si scontra con l'evidenza di non poter comprendere fino in fondo chi vive una condizione sociale radicalmente diversa dalla propria, pur tuttavia impegnandosi nel tentativo inventivo e non-innocente della traduzione narrativa. L'istanza narrativa della "narratrice traduttrice" è dunque adattamento e sviluppo della "soggettiva libera indiretta" di pasoliniana memoria, altresì divenendo a tutti gli effetti una pratica politica profondamente relazionale e polifonica, oltre che poetica innovativa nel contesto delle autofinzioni globali degli Anni Zero.
- The article investigates the links between Elena Ferrante's discursive style and Pier Paolo Pasolini's theory of "free indirect subjective". Analyzing the different theoretical positions, from Leo Spitzer to Giulio Herczeg, the paper shows how both Pasolini and Ferrante are searching for choral mimetic writing beyond the "free indirect speech", characterized by an ideology that would like to overlap the author and character and which, denying the multiplicity of language, also denies the multiplicity of reality. On the contrary, "free indirect subjective" underlines a linguistic polyphony that destructs the unifying narrative of the Subject, similarly to Virginia Woolf's narrative, as well as to the ambivalence of Rosi Braidotti's "nomadic subject". Taking into consideration *My brilliant friend* tetralogy, the article focuses on the narrative instance of Elena Greco, educated by the bourgeois culture, to show how Ferrante tells the partiality of her gaze, her linguistic limitation and her insufficiency in building unique and stable storytelling of reality. At the same time, the author gives Lila (Raffaella Cerullo) a significant skill that the narrator (and the author) does not understand, but from which she is attracted. In this way, Ferrante builds a voice that clashes with the evidence of not being able to fully understand who lives a social condition radically different from their own, while nevertheless engaging in the inventive and non-innocent attempt of otherness's narrative translation. Therefore, the narrative instance of the "female translator narrator" is

adaptation and development of Pasolini's "free indirect subjective", also becoming a relational and polyphonic political practice, as well as, in the global panorama of "*autofiction* poetics" of the *Anni Zero*, the expression of a new powerful poetics of storytelling.

Roberto Russo, Cent'anni senza Claude

- Un piccolo saggio sulla figura di Claude Debussy che intende inquadrare il musicista francese da angolazioni non convenzionali. Il più classico aspetto "impressionista" cede il passo a visioni differenti che prendono in esame la complessità del periodo storico, le svariate correnti artistiche della favolosa *fin de siècle*, l'evoluzione della società dell'epoca, il suo pensiero filosofico e scientifico e le loro interazioni. Il fascino insito nelle composizioni di Debussy è costantemente rapportato con l'ambiente e col suo divenire, quasi che ogni sua caratteristica e ogni declinazione della sua essenza più profonda sia parte di quelle straordinarie *nuances* che animano le sue creazioni, così determinanti per la futura evoluzione di tutta la musica del Novecento.
- This essay is focused on the figure of Claude Debussy and it aims to frame the French musician from unconventional angles. The more classic "impressionistic" aspect gives way to different views which consider the complexity of the historical period, the various artistic currents of the fabulous *fin de siècle*, the evolution of the society of that time, its philosophical and scientific thought as well as their interactions. The innate *charme* in Debussy's compositions is constantly related to the context and its evolution, as if each characteristic and every declination of its deepest essence is part of those extraordinary *nuances* animating his creations, so crucial for the future evolution of all the music of the 20th century.

Niccolò Scaffai, Poesia e filologia: Vittorio Sereni e Dante Isella

- Il saggio è incentrato sulla poesia del Novecento e la filologia d'autore e prende come caso di studio la relazione personale e culturale tra il poeta Vittorio Sereni e il filologo Dante Isella. Nella prima parte, viene analizzata la poesia di Sereni intitolata *Al distributore*, in cui compare la figura di Isella. Nella seconda parte del saggio si ricostruisce l'evoluzione dell'interesse di Isella nei riguardi dell'opera di Sereni, di cui il filologo ha cominciato a occuparsi in maniera particolare dopo la morte dell'amico poeta. Per lo studio di Sereni è stata cruciale la consultazione del suo archivio privato, oggi conservato nella città natale del poeta (Luino). Una prima schedatura di quell'archivio è stata realizzata proprio da Isella, che l'ha utilizzata per la preparazione dell'edizione critica delle Poesie di Sereni, uscita nella collana del «Meridiani» di Mondadori nel 1995. La terza parte del saggio illustra proprio le caratteristiche dell'edizione del '95, che per molti aspetti rappresenta una pietra miliare nella filologia del Novecento. Nell'articolo viene valutato l'impatto di quel volume sia per la comprensione dell'opera di Sereni, sia per i rapporti tra filologia ed editoria in Italia.
- The essay focuses on 20th century poetry and philology and takes as a case study the personal and cultural relationship between the poet Vittorio Sereni and the philologist Dante Isella. In the first part, the poem by Sereni entitled *Al distributore*,

in which the figure of Isella appears, is analyzed. The second part of the essay reconstructs the evolution of Isella's interest in Sereni's work, which the philologist began to deal with especially after the death of his poet friend. For Sereni's study it was crucial to be able to consult the private archive, now kept in the poet's hometown (Luino). A first cataloguing of that archive was made by Isella, who used it for the preparation of the critical edition of Sereni's Poems, published in the series «Meridiani» by Mondadori in 1995. The third part of the essay illustrates the characteristics of the '95 edition, which in many ways represents a milestone in 20th century philology. The article evaluates the impact of that volume both for the understanding of Sereni's work and for the relationship between philology and cultural publishing in Italy.

Raffaello Palumbo Mosca, L'*Affaire Moro*, Whitehead e Manzoni. Una lettura

- A partire da un close-reading del pamphlet *L'Affaire Moro* del 1978 e attraverso riferimenti a opere diverse quali il "diario in pubblico" *Nero su nero* e alcuni racconti-inchiesta (tra gli altri, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, *La scomparsa di Majorana*), l'articolo si propone di indagare alcune caratteristiche fondanti della narrazione di Leonardo Sciascia. Da una parte il delinearsi di un rapporto tra poesia e realtà che esclude ogni concezione semplicemente mimetica e pare anzi rovesciarsi in un platonismo, influenzato dal Whitehead di *Processo e realtà*, nel quale il primum è una letteratura in grado di cogliere gli archetipi che solo in seguito si realizzano nel mondo; dall'altra, l'articolo mette a fuoco il carattere ibrido della narrazione di Sciascia, misurandone la vicinanza e la distanza, anche da un punto di vista retorico, con l'imprescindibile modello manzoniano di *Storia della colonna infame*.
- Starting from a close-reading of *L'Affaire Moro*, in this essay, I investigate some fundamental characteristics of Sciascia's narrative. On the one hand, Sciascia's problematic realism, a realism which seems to turn into a form of platonism influenced by Whitehead's *Process and Reality*. On the other hand, I examine the mixing of fiction and nonfiction in Sciascia's writing, emphasizing similarities and differences with the intertext of *Storia della colonna infame*.

Enrico Bormida, La letteratura contro il lavoro. Una riflessione a partire da *Works*, *Ipotesi di una sconfitta* e *108 metri*

- *Works*, *Ipotesi di una sconfitta* e *108 metri* presentano un elemento comune nella rappresentazione del mondo del lavoro, dovuto a una caratteristica condivisa dai tre autori: Trevisan, Falco e Prunetti rivestono il doppio ruolo di lavoratori e scrittori. L'articolo vuole approfondire i legami tra le due componenti (lavoro e letteratura) all'interno delle tre opere, evidenziando come questa sovrapposizione porti a degli effetti simili: una particolare attenzione verso il linguaggio aziendale; l'uso della letteratura (sia tramite la trasformazione della realtà in opera letteraria, sia tramite le frequenti citazioni ad altri autori) come strumento di contrasto sociale e politico.
- *Works*, *Ipotesi di una sconfitta* and *108 metri* share a common element in their representation of work, due to a common characteristic of their authors: Trevisan, Falco and Prunetti play the double role of workers and writers. The aim of the paper is to deepen how these components (work and literature) interact within the novels,

showing how this overlap produces similar effects: a close attention to business language; the use of literature (both turning reality into literature and using frequent quotes of other writers) as an instrument of social and political contrast.

Flavia Di Gennaro, Cinque inediti fortiniani

- Tra la documentazione confluita nell'appendice all'edizione critica del carteggio Fortini – Pasolini (1954-1966) vi è un allegato di Fortini alla lettera del 14 dicembre 1958, il cui rilievo è dato dalla presenza di cinque poesie inedite: *Ascoltando Bach, I colori, A un amico sleale, Hyperion* e *Da Catullo*. Dall'analisi del materiale archivistico è emerso il *labor limae* del poeta. Interessante è la definizione delle poesie come esperimenti, poiché per almeno quattro dei cinque inediti è possibile parlare di "esperimenti di traduzione". In alcuni casi l'operazione fortiniana è già esibita nel titolo della poesia come per *Da Catullo,* libera traduzione del carme 46*;* in altri casi diventa imitazione. Con il duplice scopo di rendere noti i versi fortiniani e di far entrare il lettore nel laboratorio del poeta, di cui risultano così ben visibili le modalità di scrittura e di composizione, offro l'edizione critica delle cinque poesie inedite.
- Five unpublished poems, *Ascoltando Bach, I colori, A un amico sleale, Hyperion* and *Da Catullo*, were appended to a letter of Fortini dated 14 December 1958, published among the documentation in the appendix to the critical edition of the correspondence between Fortini and Pasolini (1954-1966). The analysis of the archival material revealed the poet's *labor limae*. Four of the five unpublished poems defined as experiments are "experiments in translation". In some cases, Fortini's operation is exhibited in the title of the poem as *Da Catullo*, free translation of carmen 46; in other cases, it evolved into imitation. I offer the critical edition of the five unpublished poems with the dual purpose of making the poems known and to enter the poet's laboratory, illuminating his methods of writing and composition which are so clearly visible.

Giuseppe Ferrulli, «Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV». Una poesia inedita di Franco Fortini

- Tra le ultime figure di intellettuale politico militante del secondo Novecento italiano, Franco Fortini e Rossana Rossanda portarono avanti per tutta la vita un intenso incontro-scontro ideologico, testimoniato da diversi articoli su «il manifesto» e un fitto scambio epistolare, conservato presso l'AFF. Proprio lo studio del suddetto carteggio per una tesi di laurea magistrale, ha permesso di seguire le fasi tanto di una costante disputa quanto di un solido rapporto fatto di stima e affetto. L'articolo ha come obiettivo quello di raccontare un momento, pressoché conclusivo, di questa dialettica, a partire da un componimento inviato epistolarmente dall'«ospite ingrato» alla «ragazza del secolo scorso», qui studiato come esito di un trittico di poesie, scritte in momenti diversi dello stretto quanto controverso legame tra le due figure, il «letterato per i politici, ideologo per i letterati» e colei che aveva fatto della «politica» la propria «educazione sentimentale».
- Two of the last figures of the politically militant intellectuals in Italy, Franco Fortini and Rossana Rossanda discussed and confronted about their very own, even if apparently similar, ideological views throughout their life, as it can be seen in

different articles published by «il manifesto» or the exchange of several letters between each other, preserved at AFF. The study of this correspondence, in particular, allows us to follow the steps of such an ongoing contention but, at the same time, of a solid, caring and high-value, relationship. This article is intended to be focused on a specific moment, almost near the end, of this dialectic connection, coinciding with a poem, written and sent by Fortini to Rossanda, studied here as the outcome of a specific group of political poems composed by the author of *Foglio di via*, as well as the outcome of the entire close bond between the one who was wrongly considered «too intellectual for politicians, too political for intellectuals and the one who had «politics as her sentimental education».

Lorenzo Pallini, Donatello Santarone, La buccia e la polpa. Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo

- L'intervista a Pier Vincenzo Mengaldo è stata realizzata a Padova nell'abitazione dello studioso il 13 dicembre 2017 da Donatello Santarone e Lorenzo Pallini. Come recita il titolo, *La buccia e la polpa*, essa si concentra sul rapporto contraddittorio e dialettico tra la forma e il contenuto, tra il mezzo e il messaggio, tra l'aspetto cerimoniale della poesia e il pensiero storico, politico, filosofico, religioso ecc. in essa contenuta. In particolare Mengaldo mette in rilievo l'incessante dialettica di stampo hegelo-marxiano presente nella poesia di Fortini, caratterizzata da una continua tensione e torsione tra io e mondo, tra esistenza individuale e collettività, tra destini individuali e destini generali. Mengaldo si sofferma anche sul Fortini critico mettendone in rilievo il suo folgorante procedimento aforistico e sulla grandezza del Fortini traduttore, in particolare soffermandosi sull'ultima traduzione di Fortini, il *Lycidas* di Milton, considerata dal critico forse la massima traduzione di Fortini.
- This paper reports an interview with Pier Vincenzo Mengaldo by the critic Donatello Santarone and film director Lorenzo Pallini, set in Mengaldo's house on the 13th December 2017. *La buccia e la polpa* ("the peel and the pulp") tackles the dialectical and contradictory relationship between form and subject as well as that one between medium and message in literary writings under the light of the social, political and philosophical role of poetry. In particular, Mengaldo points out the important role of Hegelian and Marxist dialectic in Fortini's speculation on the relationship between the self and the world and also on individual and collective existence. In the interview, besides a discussion of some aspects of Fortini's critical work such as the relevance of his aphoristic writings, Mengaldo also explores the Fortini's work as a translator and, in particular, his very powerful version of *Lycidas* by Milton.

2020 GENNAIO GIUGNO

scrittura/lettura/ascolto
Diego Bertelli • Paolo Kutufà • Pierluigi Pellini • Isabella Pinto • Roberto Russo • Niccolò Scaffai

conflitto/lavoro
Enrico Bormida

critica e società
Raffaello Palumbo Mosca

fortiniana
Flavia Di Gennaro • Giuseppe Ferrulli • Lorenzo Pallini • Donatello Santarone

recensioni
Francesco Marola • Luca Baranelli • Maria Vittoria Tirinato • Raffaella Poldelmengo • Paola Ferretti