

**N. 1, anno 1**

**Dicembre 2009**

"Dunque quale nuova libertà  
cerchi fra stancate parole? Non la soave tenerezza  
di chi sta a casa ben ragguagliato dalle alte  
mura e pensa a sè." -*Amelia Rosselli*

## **NOTA DEL DIRETTORE**

*Si informano i nostri lettori che questo numero in visione non corrisponde alla prima pubblicazione dello stesso avvenuta a dicembre 2009. Infatti, per un errore non attribuibile in alcun modo alla rivista, l'articolo "Ennio Flaiano's story on how 'To Kill Time'" che appariva in precedenza è stato ora rimosso a causa della sua non corretta attribuzione. Le mie più sincere scuse vanno a Rosanne Pelletier che insieme alla Libellula è stata danneggiata da questo episodio.*

**Alessandro Di Prima**

ISSN: 2036-3133



**La Libellula**  
Rivista di italianistica

Direttori:

Alessandro Di Prima, Laura Incalcaterra McLoughlin

Redazione:

Vincenzo Bagnoli, Alberto Bertoni, Miguel Angel Cuevas, Michelangelo Fino, Luca Lenzini, Barnaba Maj, Francesco Muzzioli, Daragh O' Connell, Erminia Passannanti, Marco Sonzogni, Bart Van den Bossche, Sara Ventroni, Franco Zangrilli.

[www.lalibellulaitalianistica.it](http://www.lalibellulaitalianistica.it)  
[info@lalibellulaitalianistica.it](mailto:info@lalibellulaitalianistica.it)

© 2009, La Libellula. I diritti d'autore dell'intero numero appartengono a *La libellula. Rivista di Italianistica*. Intendendosi il copyright dei singoli contributi di proprietà degli autori che lo concedono alla *Libellula* ai fini della presente pubblicazione n. 1, anno 1, Dicembre 2009.

I contenuti di questa pubblicazione sono soggetti a licenza CREATIVE COMMONS "Attribuzione-non commerciale-non opere derivate 2.5 Italia" (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>).

## Appunti per un quaderno di volo

*Alessandro Di Prima, Laura Incalcaterra McLoughlin*

Sull'aereo Dublino-Roma delle 7 del mattino di solito s'incontrano viaggiatori italiani di rientro, uomini d'affari irlandesi che partono per un incontro nella capitale italiana, qualche famiglia, pochi bambini. Insomma una tipologia umana ben precisa, che sigla con la propria composita identità un segmento di tempo. La narrazione di un tempo. Così per lo meno appare a noi, viaggiatori stagionali che quel tratto di spazio lo copriamo con cadenza abituale. E il quadro d'immagini che si delinea allo sguardo ci sembra una metafora plausibile, seppure arbitraria (ma questa è la nostra esperienza, il dato sensibile - nella terminologia scientifica: 'empirico' - e al dato empirico, qui come altrove, non ci si vuole sottrarre), di tutto quello che dovrebbe appartenere ad ogni costellazione letteraria: l'elemento umano, una misura temporale e il tratto spaziale, un punto da cui partire, il vettore come la resistenza, la direzione prevista e quella da intraprendere, il luogo di arrivo. Insomma, una fisica elementare ad ogni movimento, anche immaginifico.

In mezzo, si sa, ci sta il paesaggio, le sue forme (siano esse materiali come ideali), la visuale scelta (che è sempre una posizione strategica), la prospettiva a volte casuale oppure imposta, le attese personali e ogni possibile involontaria deviazione o perturbazione; e ancora, come se non bastasse, l'irriducibile serie di alterità a tutte le variabili summenzionate. E lo stesso sarebbe se il volo fosse, ammettiamo, quello da Caracas per Toronto delle 3 del pomeriggio o se a viaggiare fosse un treno nella notte lanciato verso sud con tutt'altro genere di persone a bordo. Certo, il risultato - o meglio - il racconto, in definitiva sarebbe un altro, così come la storia e la lingua che quella storia dovrebbe manifestare. Già, la lingua: il codice condiviso, la rappresentazione condivisibile di un mondo.

Mentre gli assistenti di volo iniziano le più elementari manovre di cabina, come quella di illustrare con gesti concordati e precisi le uscite di sicurezza (un atto linguistico, questo, che ripetono con quotidiana meccanicità), ci accorgiamo che la risposta della maggior parte dei destinatari di quel messaggio, di quel 'meccanismo' è una generalizzata distrazione, il non ascolto, l'assuefatta delegazione di ogni responsabilità: come dire, 'voglio solo arrivare, il resto sono affari vostri'. Uscendo fuor di metafora, ci sembra che la situazione odierna di chi, come noi, si occupa quotidianamente di letteratura e, tra i suoi linguaggi e forme (si spera mai così 'automatici'), di critica letteraria, sia quella sempre più reiterata di attraversare uno spazio spesso delegittimato, reso incapace di destare attenzione, risposte, contraddittori e controlinguaggi (nel senso vettoriale dell'andare incontro, del dibattere, con il carico polemico della propria diversità) da parte di tutti coloro che per convinzione, o per molto altro, di letteratura non si interessano e non sanno che farsene. In fondo (non così tanto poi) a cosa serve la letteratura?

Da qui, per questa rivista, la scelta di un nome come *La Libellula* e l'epigrafe fatta nostra dalla lingua contraddittoria e polemica di Amelia Rosselli, una poetessa che manca molto al panorama letterario italiano e internazionale; lei sì viaggiatrice 'contraria', nomade sempre in ascolto di molte costellazioni, ritmo vivente e in risonanza sul crinale di diverse culture e prosodie. Un omaggio dunque che intende evocare sia la misura e la vertigine del poemetto della Rosselli sia la forza conflittuale

della sua lingua. Occorre però fare un passo indietro e annotare una dedica (mentre l'aereo ormai ha assestato la sua rotta e inghiotte velocemente distanze esorbitanti per chi sta - scomodamente - seduto al proprio posto).

Circa un anno fa, quando abbiamo iniziato a ragionare sul progetto di una nuova rivista di *Italianistica*, si è subito palesata una coincidenza cronologica per noi importante: la data di nascita del primo numero sarebbe coincisa con la chiusura di un anno - il 2009 - ricco di ricorrenze che, per rimanere alla cultura letteraria e politica del Novecento italiano, appaiono davvero significative (ma se volessimo per un attimo inclinare al *pop* dovremmo ricordare senza confini di sorta anche i quarant'anni trascorsi dal *Rooftop Concert...*): innanzitutto il centenario della nascita del *Manifesto del Futurismo* che tanto ha inciso e 'riscritto' in termini di poetiche, linguaggi, contaminazioni per la poesia a venire e per la letteratura italiana tutta; nonché la nascita di uno dei massimi pensatori e filosofi della politica del Novecento italiano, Norberto Bobbio, tanto rimosso e dimenticato quanto più necessari oggi, nel clima politico-culturale italiano, la sua lezione di filosofia del diritto e i suoi contributi alla riflessione su una politica culturale in Italia, siano o meno condivisibili il suo pensiero e le proposte scaturite.

A queste due 'nascite' si somma la scomparsa di due straordinari scrittori tra loro così diversi eppure fortemente (nel significato che all'aggettivo 'forte' dava Foscolo) provocatori quali Antonio Porta e Leonardo Sciascia, di cui, per entrambi, ricorre appunto quest'anno il ventennale della morte. Si tratta di poeti, di scrittori, di intellettuali vissuti in tempi in cui la definizione scientifica di categorie filosofiche e letterarie che li denominassero non solo era plausibile ma 'significava' in termini di 'funzione' precisamente ancora qualcosa. Tutti loro, da diverse angolature, con lingua, premesse e spesso direzioni divergenti, hanno potuto intendere e vivere empiricamente la letteratura, il loro 'fare' letteratura (al di là delle distinzioni di genere) come discorso politico, intervento attivo e responsabile nella riflessione e comprensione del mondo. Per raggiungere, rappresentare, contraddire e magari provare a rendere la realtà tanto più somigliante all'idea migliore che di essa si erano fatti.

Dunque, come una dedica, il primo numero della *Libellula* ha assunto e propone il tema 'letteratura come politica', con l'intento di provare ad indagare la validità di una formula come questa in una contemporaneità sociale, letteraria e appunto politica (in una sola parola: culturale) in un'Italia così tanto mutata. E se l'*Italianistica* è il campo di indagine prescelto, ciò non impedisce lo sconfinamento, la volontà di oltrepassare quei bordi oltre i quali è permessa l'interazione con campi e discipline di volta in volta differenti. La stessa redazione internazionale della *Libellula* è composta da studiosi che osservano l'oggetto d'indagine da punti geografici i più diversi, e che per formazione, scelte di metodo e storia personale contribuiscono con la loro peculiarità a rendere possibile e sempre vigile il dialogo con le differenze.

Così, nelle intenzioni, *La Libellula* vuole prestare attenzione sia agli aspetti creativi (narrativa, poesia, saggistica, traduzione) che a quelli critici e teorici della letteratura italiana, a partire dal secondo Novecento fino ad oggi, per quella necessità avvertita di apportare (per quel che ci compete, vale a dire proprio dal versante della critica e della teoria letterarie) un contributo di 'cittadinanza' all'esterno, verso spazi espressivi sempre più fagocitati dal 'rumore' che impone l'incessante produzione ideologica d'immagini della comunicazione globale: al servizio, questa, di pochi e spesso non del tutto ignoti. E pensiamo che la 'rete' sia il 'nonluogo' più adatto per farlo, sperando poi ci raggiunga da qualche parte una risposta. La rivista, allora, si pone

come spazio da attraversare e dove (si auspica) piacevolmente sostare, territorio di riflessione in un panorama in cui la divulgazione acritica soprattutto televisiva della 'conoscenza' sembra essere diventata il compito primario di troppi 'esperti di comunicazione', nonché di organi di informazione da cui essi difficilmente si distinguono. L'orizzonte, insomma, è quello che è.

Se Gramsci insegna che l'intellettuale si definisce in base al sistema di rapporti in cui egli si colloca, l'intellettuale (quale, ancora, il senso storico-politico di questa parola in Italia, la sua attualità?) oggi non riesce ad organizzarsi intorno ad un compito - auspicato dallo stesso Gramsci - diverso da quello agitato dalla retorica dei mass media. *La Libellula* rivendica pertanto la prerogativa del dubbio, della valutazione, dell'analisi di fenomeni di causa ed effetto socio-letterari in una prospettiva rispettosa davvero delle pluralità. Le pagine della rivista provano dunque ad esplorare il territorio e le ragioni della contemporaneità, ma proprio questa contemporaneità esse intendono storicizzare nel tentativo di rallentare e ridiscutere il dilagante dominio del senso del presente che permette, è evidente, la revisione utilitaristica di un passato continuamente manipolato e detenuto in 'ostaggio'.

Si tratta, principalmente, di appropriarsi (o riappropriarsi) di un linguaggio critico che contraddica ed entri in conflitto con i *cliché* consumati e le finte argomentazioni continuamente riproposte della società-spettacolo; fare emergere le sfasature, le incongruenze, la menzogna latente al sistema di comunicazione mediatica così come all'eloquio del singolo. Ma, per rimanere alla letteratura, compito del critico sarebbe quello di confrontarsi con quello che Lavagetto chiama «dispositivo di controllo». Occorrerebbe dunque porsi in polemica radicale con le strategie adottate dal testo (qualsiasi 'testo') e da esso fare emergere la sua realtà, il trauma storico inscindibile; e, per dirla con le parole di Muzzioli, «far compiere al posizionamento della lettura questo salto dirompente, collegando il fare specifico al fare generale»: sempre e comunque esponendo procedure e analisi verificabili; posizionando insomma la propria retorica entro un campo di forze dal quale esca legittimata in tutta la sua intenzionalità.

Da qui in poi sarà possibile narrare e giudicare. D'altronde, a questo proposito, la lezione di Edward W. Said su *umanesimo e critica democratica* è chiara: «la critica è sempre alla ricerca, incessante e auto-chiarificatrice, della libertà, di una maggiore capacità di comprensione, di un potenziamento della capacità di agire». Perciò al linguaggio critico precede una riflessione lenta e davvero 'informata' della sedimentazione dei conflitti in gioco, una pratica educata alla molteplicità di mondi e a ridiscuterli. Insomma, rispetto alle idee e ai valori in circolazione, dovrebbero appartenerci una strategia paziente di apertura e una tecnica di disturbo; capaci di sommuovere e distinguere l'infinitamente piccolo in spazi angusti, come di scoperte nuove nell'infinitamente grande: per individuare, dissotterrare e infine nominare una parola che sia la 'differenza'.

La struttura del sommario della rivista, in cui i diversi saggi si organizzano in un rapporto dialogico tra loro, è stata pensata come proposta di narrazione in alternativa agli spazi pseudocomunicativi e molto spesso autoreferenziali che l'oggetto blog e il soggetto internauta oggi 'vetrinizzano' in una multimedialità esibizionista che consente e auspica la creazione continua, e quanto più vasta, di pubblico ma non di interlocutori. Questo primo numero si apre proprio con un articolo di Francesco Muzzioli che possiamo dire 'programmatico' e si chiude, a cerchio, con la denuncia provocatoria di Salvo Torre. All'interno, tra questi due estremi, si rincorrono richiami e intersezioni che conferiscono fluidità ad un percorso che coinvolge, tra gli altri, l'opera di Fortini, di

Pagliarani, la neo-avanguardia e la stessa lezione futurista, per seguire poi una proposta di «poesia per il presente», ma anche il *New Italian Epic*, una controcritica della scrittura femminile, così come la narrazione storica di Attanasio; e ancora: il poliziesco, Flaiano, il confronto tra miti personali e l'attualità storica per Pasolini e Morante, nonché la scrittura teatrale e di 'classe' di Celestini da una parte, quella «creaturale» e autodidatta di Rabito dall'altra.

Coordinate spaziali e temporali, quelle della *Libellula* n. 1, tra loro diseguali e centrifughe che però non perdono mai di vista, così ci pare, l'etica della scrittura, il richiamo ad un 'impegno' della parola letteraria. A questo proposito, uno spazio a parte si è voluto dare alla riflessione traduttologica nella rubrica *Diario del traduttore* che si concentra suggestivamente sulla policromia di *Finnegans Wake*. Così come le sezioni *La Libellula Poesia* e *La Libellula Traduzioni* propongono - tra passato e presente - la poesia inedita *Se il sole si rompe* di Alda Merini e la ripubblicazione (seguita da un'inedita traduzione in inglese) del saggio *Letteratura e potere* di Vincenzo Consolo: scritto elegante e conciso sull'etica e la solitudine dell'intellettuale. A queste due si aggiungono le voci (note e meno note) di tre poeti italiani (Stefania Licciardello, Vincenzo Frungillo, Marco Giovenale) e la 'geografia nomade' di Kapka Kassabova, per la prima volta in traduzione italiana.

E proprio tra geografia e dimensione temporale *La Libellula* vuole fin da subito rilanciarsi (mentre, per contrasto, l'aereo è ormai atterrato e scivola lento sulla pista in fase di rullaggio) invitando tutti i suoi interlocutori futuri a scrivere per il prossimo numero (dicembre 2010) sul tema formulato da Barnaba Maj: 'Lo spazio come tempo narrato e narrante: geografia e dimensione storica in letteratura'.

Ma intanto, le porte si aprono. Eccoci: si scende. Tutti a terra. Si riparte.

## Sommario

### Letteratura come politica

*Francesco Muzzioli*, **Letteratura e politica, tra valore simbolico e produttività della contraddizione** (pp. 3-9)

*Paolo Patuelli*, **La solitudine del lettore. Alla ricerca della parola perduta** (pp. 10-16)

*Luca Lenzini*, **L'appuntamento** (pp. 17-24)

*Erminia Passannanti*, **Fortini e la traduzione poetica. Verso l'altro: Da Traducendo Brecht alla raccolta *Il ladro di ciliegie ed altre versioni di poesia*** (pp. 25-34)

*Clodina Gubbiotti*, **La poesia novissima, l'informale e il futurismo: Note per un raffronto** (pp. 35-52)

*Vincenzo Frungillo*, **Dal corpo esemplare al corpo nero. Eredità classiche e scadenze mito-biologiche nella poesia di Elio Pagliarani** (pp. 53-64)

*Vincenzo Bagnoli*, **Poesia per il presente** (pp. 65-67)

*Bart Van den Bossche*, **Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura** (pp. 68-76)

*Alessia Risi*, **Tu sei lei: una chiamata all'impegno politico** (pp. 77-86)

*Giuliana Adamo*, **Letteratura ed impegno: l'eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio** (pp. 87-94)

*Barry Ryan*, **Impegno and intertextuality: Renata Viganò's Appropriation of Dante in *L'Agnese va a morire*** (pp. 95-105)

*Gianluca Cinelli*, **L'eredità di Nuto Revelli** (pp. 106-118)

*Barbara Pezzotti*, **Massimo Carlotto e Marcello Fois: la narrativa d'indagine come discorso politico** (pp. 119-130)

*Maria Rizzarelli*, **«Scegliendo per sempre la vita, la gioventù» Pasolini, Elsa Morante e il '68** (pp. 131-143)

*Stefania Rimini*, **In tempo reale: la rivoluzione al presente del teatro di Ascanio Celestini** (pp. 144-152)

*Barnaba Maj*, **La scrittura come traccia creaturale: *Terra matta* di Vincenzo Rabito** (pp. 153-158)

*Salvo Torre*, **La produzione intellettuale è un'attività scomoda. Culture, subalternità e dominio nella società italiana** (pp. 159-163)



## **La Libellula Poesia:**

*Alda Merini, Se il sole si rompe*, una poesia (già) inedita (p. 165)

*Stefania Licciardello, Tre poesie* (p. 166)

*Vincenzo Frungillo, Finali di Storia* sott'acqua e **Sonetti da Terre Straniere** (pp. 168-174)

*Marco Giovenale, Quattro malatini* (p. 175-176)

## **La Libellula Traduzioni:**

*Vincenzo Consolo, Letteratura e Potere* (traduzione inglese di *Daragh O'Connell*)  
(pp. 178-184)

*Kapka Kassabova, da Geography for the Lost* (traduzione italiana di *Serena Todesco*) (pp. 185-189)

## **Diario del Traduttore:**

*Marco Sonzogni, The colour of politics and the politics of translation: Shades of black in Finnegans Wake* (pp. 191-207)

## **Recensioni:**

*Michelangelo Fino, Novecento stregato per Zangrilli* (pp. 209-211)

*Franco Zangrilli, Tra simbolismo e futurismo, verso il sud* (pp. 212-213)

*Franco Zangrilli, Luigi e Stefano Pirandello, Nel tempo della lontananza, a cura di Sarah Zappulla Muscarà* (pp. 213-215)

## Letteratura e politica, tra valore simbolico e produttività della contraddizione

*Francesco Muzzioli*

1. Nella nuova stagione che ha preso il posto del postmoderno, smentita la fine della storia con l'eclatante attentato, ma ricominciata la storia con un incivile 'scontro di civiltà', nel rivelarsi pieno dei testacoda tra meraviglie tecnologiche e discorso mitico, in questa nuova fase, dunque, al posto dei giochi infiniti delle riscritture emerge con forza il ritorno della letteratura all'imperativo dell'impegno. Di fronte a questa ripresa, tinta di una coloritura etica (la memoria, la testimonianza, il documento, la verità, ecc.), è legittimo riprendere il dibattito sul nesso tra letteratura e politica. Non nego che la prospettiva del 'realismo' risulti effettivamente di sinistra - per quello che ancora significa questa parola nella vecchia Europa - e lo è stata storicamente, anche se proprio l'eredità delle vecchie posizioni è tenuta oggi discosta, come quella di un parente impresentabile (ad esempio il nome di Lukács, massimo teorico del realismo, viene accuratamente evitato). E non nego che il ricorso alla 'realtà' sia efficace antidoto verso l'evanescenza della finzione, come verso l'impudente verbosità della politica spettacolo. Vi è certamente oggi la necessità di un lavoro di 'nettezza' che si attenga alla pelle rugosa di un 'principio di realtà': di fronte ai revisionismi impliciti ed espliciti e di fronte alle 'veline' (nel senso originario del termine) dell'informazione, ben venga l'accertamento dell'inchiesta indipendente da partiti presi. Il problema che io pongo è però il seguente: chiamiamo al compito gli storici e i giornalisti, ma è necessario che vi si applichino anche gli autori di quelle scritture che conosciamo con il nome di letteratura? La risposta è sì, in due casi: è sì nel caso che riteniamo la situazione talmente urgente da non consentire di sprecare energia alcuna, da non poter consentire lussi di sorta (e la letteratura così come la conosciamo è certamente un lusso sociale); è sì anche nel caso in cui riteniamo la letteratura - come oggi usa - ridotta alla narrativa e quindi fatta non altro che di fatti e personaggi, secondo una lettura che potremmo definire 'letteralista', legata alla logica del 'come se' che vede nel narrato l'equivalente del vissuto, una sostanziale autobiografia soltanto svisata e trasposta; ma forse è no, se pensiamo che conti qualcosa una attività di critica e di decostruzione che operi al di là della lettera del testo. Di fronte al farsi sottile dell'ideologia nel mondo di oggi e alla stretta convergenza tra interessi economici e atti comunicativi, all'immediatezza degli *investimenti* di ogni tipo, dovremmo concludere che lo sguardo critico sia importante e da mantenere in una opposizione all'esistente che si rispetti. Là dove la realtà è un prodotto, il realismo rischia di risultare la riproduzione di una mistificazione. Ora, se è necessario essere 'critici del mondo', a maggior ragione bisogna essere critici del testo - il che significa rifiutare la sua immediata apparenza 'antropomorfa'. Accanto al compito politico della letteratura si disegnerebbe, allora, il compito politico della critica letteraria, chiamata ad essere un esempio di 'criticità', da estendere a tutti i tipi di testo.

2. Il letteralismo odierno (cioè il vedere nel testo soltanto la 'cosa' che si racconta) si potrebbe anche chiamare 'letturalismo'. In corrispondenza dell'espansione del mercato letterario e della sua sempre più progredita (da intendere non in senso 'progressista') gestione manageriale, anche la teoria pone sempre più al centro la

funzione del lettore. Il che sarebbe a dire: del consumatore. Il lettore innanzitutto - e c'è chi ha sostenuto addirittura che i lettori 'fanno' il testo. Ma mettere al centro il lettore significa mettere al centro l'inafferrabile. Oppure un suo sostituto *ad hoc*. La logica del mercato letterario è precisamente fondata su tale sostituto *ad hoc*. Mentre non c'è barba di statistica che ci faccia sapere con certezza cosa combinino i lettori reali (i quali a loro volta non sarebbero in grado di dichiarare che cosa veramente 'gli abbia fatto' il testo), il garbuglio è risolto 'ipotizzando' il lettore. E sappiamo dove conduca questa ipotesi, la quale - per paura di sbagliare, vale a dire di non vendere - deve essere collocata ancor più in basso del previsto; da cui una corsa sempre più verso il basso, come vediamo nel semplificarsi e normalizzarsi delle scritture, in specie narrative. I consumatori (dopati) di *fiction* potranno ben determinare il successo del loro genere o autore preferito; e tuttavia, poiché la classifica si ferma alla sola statistica degli acquisti, non è concesso minimamente di sapere se i libri favoriti dal pubblico, non dico gli producano effetti benefici, ma siano poi effettivamente letti. In ogni modo, al privilegio della lettura corrisponde un parallelo declino della critica, la quale a sua volta tende a ridursi a mera lettura (ad esempio quella che compare in rete come sfilata di opinioni, per solito legate a impressioni estemporanee). Poiché ci si immagina che il lettore ingenuo non faccia altro che immedesimarsi nei personaggi e riviverne le vicende in base ai principi complementari e entrambi rassicuranti della conferma o della compensazione, ecco che si intende come fastidioso e improprio intervento la rottura del cerchio magico di tale proiezione affettiva. Non si parlerà d'altro che di fatti e personaggi, di «similuomini» (così li ha chiamati Debendetti) quasi-veri. E ci sarà al massimo da discutere sulla moralità dei loro comportamenti, finendo nelle vicinanze dell'antico Platone quando, nella *Repubblica*, valutava severamente le finzioni in quanto diseducative nei contenuti. Mentre, intanto, a non guardar altro che i contenuti, le forme agiscono tranquillamente indisturbate. È vero che, nel loro periodo d'oro, i formalisti avevano esagerato e proposto una autonomia della forma che valeva quasi come garanzia di extraterritorialità e extrastoricità, lasciandola come archetipo felice in un iperuranio astratto; tuttavia, dopo tutto, anche adesso che nessuno le guarda più, le forme impazzano bellamente proprio nei loro modelli più usuali e moderati, che sono per l'appunto invisibili.

3. Nell'epoca della tecnica, come mai non è più avvertita la tecnica letteraria? È proprio perché alla letteratura viene demandata la gestione e l'espressione dell'«altra parte», cioè dell'«anima» (l'identità in narrativa, l'emozione in poesia), che la sua costruzione di prodotto deve rimanere nascosta. Eppure Walter Benjamin ci aveva messi in guardia sulla «politicalità della tecnica». Ragionando nella «giusta tendenza politica», Benjamin affermava che essa deve essere rintracciata nella «giusta tendenza letteraria» e questa, a sua volta, risiede in un uso progressivo o regressivo della tecnica. Eh già, ma Benjamin partiva (nella sua famosa conferenza del '34) dall'autore-produttore e non dal lettore-consumatore. Si obietterà che i tempi sono cambiati e che, nei nostri climi attuali, non sono più rintracciabili tendenze letterarie, né gruppi costituiti né sigle e neppure un terreno di dibattito. Tuttavia, a parte il fatto che le tendenze non ci sono di sicuro se facciamo di tutto per non vederle, ciò non elimina il problema e non toglie la possibilità di interrogarsi sulla tendenza implicita, portata dentro di sé anche dal testo più isolato e individualizzato che ci sia. Ogni testo, per il solo fatto di esistere in un certo modo e non in un altro, lotta lo voglia o no per una idea di letteratura. Ciò detto, riconosco la difficoltà del problema posto da Benjamin. Infatti,

dove risiede la politicità di una tecnica linguistico-letteraria? È chiaro che un procedimento tecnico diventa politico nel momento in cui diversi autori si trovano vicini ed affini nel suo nome, andando a costituire uno schieramento teorico-pratico. Un procedimento è evidentemente politico quando rompe l'uso di una tradizione vigente, fa diversamente da come si aspetterebbe l'«orizzonte d'attesa» del tempo, oppure trasferisce di livello in maniera apertamente polemica un procedimento precedente (ad esempio nel caso della parodia). Nel primo caso avremo una funzione aggregante, nel secondo un atto di sfida. Oggi, però, questi aspetti sono stati o annullati nell'idea della singolarità degli autori (gli autori-personaggi che l'editore cura come cavalli di razza, ciascuno diverso dagli altri, per aumentare le possibilità di successo) oppure usati ed abusati in un puro gioco scandalistico. Il riconoscimento della tendenza della tecnica è diventato molto più difficile, perché ormai risulta tutto interno alla scrittura. Si tratterà, allora, di interrogarsi sul legame tra le scelte tecniche che comunque in ogni momento vengono effettuate e sulle loro valenze culturali e quindi politiche (di mediazione in mediazione, per gli effetti che la cultura - come Gramsci ci ha spiegato - ha inevitabilmente sull'egemonia del senso comune che poi diventa condizione dell'azione politica).

4. Se cerchiamo di immaginarci le scelte dello scrittore, possiamo intuitivamente vederlo mentre prende decisioni di due tipi, sul 'cosa' dire e sul 'come' dirlo. È probabile che i due tipi di scelte, contenutistiche e formali, vengano prese simultaneamente, sebbene nessuno ci garantisca che vadano nella stessa direzione. Quello però che mi sembra ovvio è l'importanza di entrambi i livelli. Annullare uno dei due vuol dire operare soltanto su mezza letteratura. Questo è tanto più vero nel caso dello scrittore impegnato politicamente. Egli, infatti, se ha intenzione di agire per contestare il potere costituito e le posizioni dominanti, dovrà cercare il contenuto di maggiore disturbo. Per un certo periodo questa operazione è apparsa difficile, perché il potere si presentava come il fatidico muro di gomma, assorbente qualsiasi protesta. Tuttavia nessun assorbimento può mai essere assoluto, c'è sempre un punto nevralgico che non deve assolutamente essere toccato. È proprio perché il rinvenimento del nervo scoperto della società deve scalzare la realtà costituita che questo contenuto non può essere espresso senza una parallela scelta di deformazione delle strutture espressive. La mancata progettazione del 'doppio impegno' è stata il limite determinante della teoria classica del marxismo, che si è attardato nella sterile distinzione tra realismo e avanguardia, depotenziando l'una e l'altra come 'impegni dimezzati'. Solo con la caduta del dogmatismo marxista (in Italia con autori del tipo di Sanguineti, Pagliarani e Volponi) si è potuto concepire l'intervento congiunto nella forma e nel contenuto. Oggi che le ideologie non risiedono più tanto nelle visioni del mondo apertamente argomentate ma nei modelli di comportamento assorbiti inconsciamente (un razzista e un maschilista possono benissimo negare di esserlo e sono anzi sospetti nelle loro affermazioni verbali di parità e di uguaglianza), si va delineando l'importanza ideologica della 'forma interna'. Come ha affermato Jameson nel corso della sua rilettura globalizzante del marxismo, la forma e il contenuto si ribaltano reciprocamente l'una nell'altro, il contenuto si scopre una forma mascherata e la forma rivela un proprio contenuto «pesante». Lo sforzo dello scrittore impegnato diventa allora quello di colpire simultaneamente due bersagli, con la medesima freccia verbale.

5. La rozzezza del marxismo ortodosso è stata sempre quella di istituire per la letteratura un tribunale sommario e superficiale, incapace di guardare nelle pieghe del testo e, in poche parole, di intenderne il linguaggio. Sono mancate del tutto una semantica e una semiotica materialistiche. Con alcune eccezioni, naturalmente; in Italia quelle di della Volpe e di Rossi-Landi. In della Volpe la nozione di «polisenso» valorizzava l'impegno formale e poneva propriamente nel trattamento linguistico il vero contenuto profondo del testo. Tuttavia, alle somme, i significati generati dal polisenso dellavolpiano finivano per essere aggiuntivi (un semplice 'di più di senso') e quindi secondari rispetto a una posizione politica garantita altrove; e finivano anche per essere un accreditamento estetico, visto che erano generati dall'«organicità» dell'opera (con una valutazione positiva della coerenza e della sintesi non lontana, poi, dai valori idealistici - da cui il sospetto di della Volpe per allegorie e avanguardie, nonché per lo stesso Benjamin). Meno nota e ancora da esplorare la posizione di Rossi-Landi, che parte dalla nozione del «linguaggio come lavoro e come mercato». Se - come accennavo - un limite della concezione dell'impegno è quella di contrapporre la letteratura-poesia al capitalismo, come se quella fosse l'anima pura e questo il corpo corrotto, allora la prima cosa da fare è unificare i piani (del resto non c'è materialismo se non 'monista') e avviare la considerazione della letteratura come produzione di valore dentro il capitale. Negli anni Sessanta-settanta, la semiotica di Rossi-Landi compie per l'appunto questa mossa-base: il linguaggio è lavoro, la comunicazione è economia. Al di là di qualsiasi mito dell'espressione individuale, ciascuno deve ammettere che, quando parla, utilizza parole già dette da altri: i parlanti lavorano e riproducono il capitale della lingua. Questa scoperta e davvero rivoluzione copernicana crea però più problemi di quanti ne risolve e in particolare nell'ambito letterario che qui ci interessa. Infatti, occorre riconoscere alla letteratura uno statuto particolare, una maggiore incidenza e quindi pericolosità (anche una maggiore durata nel tempo rispetto ai messaggi del linguaggio comune). Ma soprattutto occorre affrontare il problema dell'alternativa: infatti, se parlando non potessimo far altro che riprodurre il capitale-lingua cadendo nell'alienazione linguistica, l'unica alternativa sarebbe il silenzio. In realtà lo stesso Rossi-Landi ha lasciato spunti interessanti sulla possibilità di scritture alternative (di avanguardia). Occorre quindi considerare che, come il campo dell'economia può essere gestito da diverse politiche economiche, così il campo dell'economia linguistica può essere attraversato da strategie diverse ed opposte.

6. Nel riconsiderare l'agire comunicativo della letteratura come agire strategico mi sembra molto utile recuperare ai fini dell'analisi del testo l'apparato della vecchia retorica. La retorica, infatti, è provvista di una ricca casistica (che può essere facilmente aggiornata) per identificare i procedimenti su tutti i livelli linguistici: fonico-sonoro, sintattico, semantico e discorsivo. La retorica, inoltre, per sua stessa natura ed origine, è da sempre connessa all'esistenza di intenzioni ed interessi, mire a qualche fine - il che smentisce qualsiasi idea di autonomia assoluta e di 'disinteresse' estetico, consentendo una indagine sulla 'politicalità' del testo, che altrimenti sarebbe ingiustificabile (come, ancora di recente, ha sostenuto Harold Bloom: richiedere politicalità alla letteratura, lui dice, è come esigerla da un giocatore di baseball...). La retorica, dunque, ci consente una visione 'trasversale' della strategia linguistica, che va dal complessivo e generale al minuzioso dettaglio (molte figure concernono una singola parola); e dalle intenzioni dichiarate esplicitamente dall'autore, quando ci sono, a intenzioni nascoste o addirittura prodotte da effetti retorici 'indesiderati', come ad esempio alcuni livelli semantici

innestati senza volerlo dalle metafore, una sorta di 'inconscio testuale', indipendente dalla stessa psiche dell'autore. Del resto, non è strano, nella prospettiva strategica: sappiamo bene che le azioni non sempre sono calcolate in modo giusto e alcune 'mosse' possono risultare controproducenti, con esiti da 'zappa sui piedi'. Una indagine sui campi semantici condotta su metafore e metonimie può essere davvero interessante e utile non soltanto riguardo alla poesia ma persino nei confronti della narrativa, andando a scoprire nuovi sensi al di sotto dell'apparato narratologico vero e proprio. Senza trascurare, però, il traliccio della trama, magari domandandosi quali ne siano i punti chiave, le scene-madri o gli scioglimenti finali, che assurgono a valore emblematico e sono quindi utilizzabili come allegorie nodali (il rapporto tra allegoria e narrazione è un altro punto che andrebbe ulteriormente scavato dalla teoria del metodo critico). Ma la retorica in letteratura non è essenzialmente considerata un ornamento, un abbellimento? La strategia letteraria, allora, non sarebbe altro che un sistema promozionale di valorizzazione dei contenuti, che verrebbero consolidati e sublimati mediante il trattamento della bellezza. Una produzione di 'valore': ma questo ci riporta dritti dentro il carattere 'economico' della scrittura.

7. L'applicazione della teoria del valore (centrale nella elaborazione di Marx) all'ambito letterario e artistico dischiude un nuovo continente. Naturalmente assai problematico e non facilmente dominabile. Avevamo visto che per Rossi-Landi ogni parlante lavora nel capitale linguistico; ora, la valorizzazione letteraria ci obbliga a considerare un processo più sofisticato e complesso che definirei con il termine di 'capitale simbolico'. Il particolare rilievo che prendono, rispettivamente, nella narrativa la vicenda di un individuo o nella poesia l'emozione vissuta sono diverse da come sarebbero nel racconto quotidiano o nella pagina di diario: quel qualcosa in più, quel 'plusvalore', consiste nella produzione di un 'simbolo', una valenza emblematica per cui l'aneddoto e la confessione non valgono solo per il loro proprio soggetto, ma pretendono di valere per tutti. Diventano comunicazione generale, un oggetto (un feticcio anche) messo in comune e che agisce non solo per quello che mi dice sull'altro, ma nello stesso tempo per quello che mi dice su di me. Il valore simbolico è una irradiazione, un'aura avrebbe detto Benjamin, che promana dall'oggetto-testo. Questo dunque, in primo luogo, si autovalorizza, proprio perché esibisce la sua capacità di salvezza del contingente: ma poi, in secondo luogo, occorre andare a vedere a cosa si applica, quali sono gli aspetti ai quali cede o concede la propria proprietà nobilitante. Ancora una volta dentro alla produzione di valore simbolico e di capitale simbolico si annida una strategia, per cui non tutti i testi sono uguali e conformi, anche se in superficie appartengono allo stesso genere. Tra l'altro, quella operazione che nel mondo aristocratico funziona scioltamente in base a un codice comune all'autore e al lettore, nell'età della borghesia, che ha verso il valore simbolico una sorta di amore-odio (vorrebbe liberarsene per vivere del solo valore economico, ma non sa farne a meno per salvaguardare il suo potere e la sua proprietà privata), la stessa azione sublimante chiamata a spiritualizzare la brutta materia subisce qualche intoppo. Le ferite (le scosse traumatiche) inferte da un'esistenza resa dura dalla corsa al denaro possono essere coperte dal senso letterario, ma a volte sono così cocenti che la copertura le sottolinea ancor di più. È la letteratura moderna nei suoi aspetti di crisi, dove nel momento culminante il positivo non riesce ad esaurire completamente il negativo. E quindi si incontra un valore simbolico molto strano, che comunica il dubbio, l'incertezza, l'incrinatura, se non proprio il fallimento. Eppure questa scrittura della modernità

continua a essere a pieno titolo letteratura e a trasmettere quindi un paradossale valore del disvalore.

8. Ma allora l'arte-letteratura sarebbe un gioco a chi perde vince? Qui il suo specifico per tanto tempo vanamente cercato? Forse la cosa non è più così paradossale se la si considera con l'ottica dell'agire strategico. Se la letteratura è politica, come il campo politico in senso stretto anch'essa sarà oggetto, non di un consenso generale, ma di un 'dissidio'. Mentre quando parliamo presupponiamo che l'altro stia capendo le nostre parole ovvero sia come noi, quando agiamo politicamente (strategicamente) presupponiamo che l'altro possa avere una posizione opposta alla nostra. La letteratura, così considerata, si divide 'in due'. Le corrisponderà una strategia dominante, che definirei di trasfigurazione della materia e di sublimazione del trauma della realtà; ma sarà possibile anche una strategia alternativa, che consisterà nella pratica contraria, di riemersione del negativo, di desublimazione e di sostanziale 'autocritica' della letteratura. Le diverse vie della modernità radicale (non solo le avanguardie, ma anche i singoli autori 'decostruttivi' del Novecento) hanno valorizzato la loro pratica testuale proprio alla luce del rovesciamento dialettico di una svalutazione della letteratura nelle sue pratiche consuete. Ho affrontato altrove più diffusamente (da ultimo nel libretto *Quelli a cui non piace*) questa 'contestazione del testo'. Ammetto senza problemi che una simile disposizione sia una disposizione contraddittoria. Si accetta di occupare 'lo spazio letterario' e però nello stesso tempo se ne rifiutano i caratteri ritenuti costitutivi - con la poesia antilirica, l'antiromanzo, ecc. Brecht diceva: segare il ramo in cui si sta seduti, gesto ovviamente pericoloso... E la contraddizione abita profondamente nel cuore di questi testi alternativi. È per questo che essi possono essere apprezzati soltanto con un mutamento dei parametri estetici del senso comune che sono fissati, a partire dall'emergere dell'estetica idealistico-romantica, nel criterio della sintesi. Bello è ciò che armonizza, riunisce, condensa. La modernità radicale insinua, invece, un nuovo gusto che stima ciò che contrasta, divide o accorpa sotto il segno dell'eterogeneo. Un gusto che è divenuto perfino troppo di moda con gli esercizi della decostruzione. Ma la decostruzione di tipo americano presuppone la contraddizione, che qualsiasi linguaggio porterebbe insita in sé: una decostruzione politicizzata va in cerca invece di una contraddizione prodotta, che si contrappone alle testualità consolatorie. La produttività della contraddizione: invece di scaricare le energie prospettando una soluzione nell'immaginario dei contrasti della realtà, il testo li riproduce sulla propria pelle in contrasti testuali, in questo modo lasciando irrisolte e quindi attive tutte le energie.

9. Oggi che l'ideologia si declina principalmente nella fantasmagoria dell'immaginario collettivo, rendendo spesso inefficace la ragione argomentante, incapace di sganciare gli investimenti profondi, è tanto più necessario per la politica dotarsi dell'apporto di una critica per immagini, che potrebbe essere fornita da un testo letterario alternativo (ovvio corollario: proprio per questo motivo, la visibilità delle scritture abnormi, escluse dai circuiti del mercato, è stata ridotta prossima allo zero). Ma non si tratta solo delle difficoltà e degli ostracismi esterni. Anche se potessimo usufruire di adeguati canali (e forse la rete internet potrà nel prossimo futuro giovare), ci troveremmo di fronte a una questione altamente problematica. Infatti, in passato, si è ritenuto che alla costituzione di un soggetto politico combattivo fosse utile un certo tipo di attivazione mitologica o letteraria, la cui funzione potrebbe riassumersi nel binomio 'commozione più epica': raccontare storie che generino la compassione per le vittime,

il disprezzo per i persecutori e la sicurezza che, accompagnati dalla maggioranza, conseguiremo la vittoria in futuro. La letteratura cosiddetta impegnata non si discosta molto da questo modello, anche se può rielaborarlo con maggiore o minore intelligenza. È possibile un modello diverso, non trionfalistico? È un interrogativo che possiamo rivolgere persino alle immagini della politica: è possibile una politica non trionfalistica? O ancora convertire nella domanda seguente: una volta che abbiamo seminato il dubbio, l'autocritica, la crisi interna e quant'altro, come farà quel soggetto, smembrato peggio di un Orfeo, a riunificarsi in una azione decisa e coordinata con altri? Oppure, di nuovo: come è possibile la mobilitazione di soggetti decostruiti? Eppure, di fatto, la pratica decostruente 'si oppone' alle pratiche di elogio delle identità corazzate, oggi così diffusa. Non c'è niente da fare: la ripartenza della politica dal basso, nel campo letterario ma non solo, deve ricominciare da questi interrogativi, che non sono intellettualistici distinguo, ma decisivi punti di sfida per 'fare diversamente' rispetto al passato che ha fallito.





## La solitudine del lettore. Alla ricerca della parola perduta

Paolo Patuelli

«Ma che c'entrano i soldi coi libri? Soldi e libri, purtroppo, appartengono a due universi diversi, non comunicanti»

Da una lettera di Italo Calvino a Leonardo Sciascia

### Introduzione

Al centro della società contemporanea è oggi collocato l' 'individuo'. Un tempo non era così: il gruppo di appartenenza, o meglio, quella che chiamavamo 'comunità', definiva le sorti e il percorso di vita di ognuno. Oggi di questa comunità, parafrasando Zygmunt Bauman, rimane solo il mito ed il desiderio, per alcuni, che essa si riveli nuovamente in un tempo futuro non identificabile. Si potrebbe dire che, finita l'epoca della comunità, l'uomo occidentale sia rimasto solo di fronte alla possibilità di auto-costruirsi il proprio destino. Gli individui agiscono, lottano e si sforzano di fare della propria vita un'unica e singolare avventura, condizionata solo dalle proprie decisioni: è la società delle 'infinite possibilità' dove ad ognuno è consegnata la proprietà esclusiva della propria biografia.

Nella società delle infinite possibilità, l'individuo è spinto a 'divenire sé stesso', affrontando in ogni momento e a viso aperto il 'cambiamento' e sfruttando al meglio i margini di libertà che la vita gli concede. Muovendosi in una realtà globalizzata, i confini delle nostre possibilità si allargano. Di conseguenza, 'ciò che potremmo essere' entra in contrasto con i limiti dati dal vivere quotidiano dettati da tempo, risorse materiali ed immateriali di cui disponiamo per sviluppare il nostro progetto di vita. Nel contrasto tra libertà di scelta e confini del quotidiano, si realizza colui che è in grado di saper coniugare con flessibilità<sup>1</sup> la conoscenza acquisita (l'immateriale) ed il capitale materiale a sua disposizione. André Gorz, sociologo e filosofo francese scomparso recentemente, mette in luce come, ad una progressiva valorizzazione del capitale immateriale dato dalla conoscenza corrisponda un arretramento del capitalismo basato sul possesso dei mezzi di produzione.<sup>2</sup> Questo arretramento del capitalismo classico è in realtà una trasformazione e un affinamento di meccanismi produttivi in atto da secoli che sino ad ora non avevano considerato la conoscenza, il sapere comune e individuale come risorsa sfruttabile.

La capacità creativa di ogni individuo, in particolare, è la risorsa sulla quale il mondo produttivo investe oggi e investirà sempre più in futuro. Un'economia capitalista in crisi come quella attuale, non può che investire in creatività e buone idee da trasformare in *copyright* per continuare a fare *business*. Le antenne della produzione dovranno allungarsi per raggiungere colui che darà vita alla prossima geniale innovazione, meglio se applicabile nel settore della tecnologia multimediale. Giovani menti, probabilmente chiuse nelle loro piccole stanze di uno studentato universitario, attendono di essere raggiunte da un'industria che investe su recettori di idee sempre più raffinati e pervasivi. Già da tempo, d'altronde, il mercato entra senza bussare nella quotidianità delle persone attraverso le proprie merci che, non solo dobbiamo

acquistare, ma alle quali dovremmo anche affezionarci. A chi, in qualche modo, non mostra fede al marchio, al prodotto, non verrà concessa l'opportunità di diventare protagonista dell'unica vita possibile: quella del consumatore. La crisi attuale, come quelle passate, più che dimostrarsi un'opportunità per liberarci dalle forme di alienazione date dal consumismo (sino ad ora c'è riuscito solo qualche benestante che ha sposato le teorie della decrescita), sta semplicemente ridimensionando le possibilità di vivere a molte persone con la perdita di posti di lavoro ritenuti superflui.

In questi tempi limitare i consumi per alcuni è un atteggiamento scelto e consapevole, ma per la maggioranza vedersi ridotte le capacità di acquisto è una dannazione che poco ha a che fare con la volontà delle persone di continuare a consumare. Che si proponga a breve un ridisegno in senso ecologico di quella mappa dei desideri e dei bisogni delle persone che Maslow aveva rigorosamente costruito,<sup>3</sup> non è per nulla scontato. Piuttosto è più probabile che assisteremo ad un aumento della conflittualità tra chi, con affanno e paura, cercherà di mettersi in salvo seguendo la massima popolare: *mors tua, vita mea*. Una guerra tra poveri, per poter mantenere il proprio ruolo di consumatore e la dignità necessaria per non uscire dal circolo vizioso costruito da un mercato che sempre più cerca di identificarsi come l'unico spazio di socialità possibile. In epoche come l'attuale, aiutare chi produce a migliorare il proprio prodotto con le nostre idee di consumatori fedeli, è un'opportunità occupazionale, anzi di più: è un'operazione che assume i contorni della filantropia. I beni di consumo, in quanto necessari alla sopravvivenza della nostra identità, diventano beni pubblici. Investire su di essi la nostra creatività è un dovere, quando anche il semplice barattolo di una bibita aspira a diventare bene pubblico al pari dell'acqua.

L'ambiente ideale per il mercato che vuole radunare attorno a sé i suoi fedeli è la *rete*. Dentro la rete costruita dalle nuove tecnologie, ognuno 'potenzialmente' può sviluppare la propria creatività e contemporaneamente sentirsi parte di una comunità. Esporsi nel mondo virtuale, inoltre, permette alle menti creative di essere raggiunte dai nuovi mecenati del mercato e allo stesso tempo è fonte di gratificazione per ogni individuo che volesse in qualche modo rendersi visibile pubblicamente. E' la cultura del *social network*, dell'espressione di sé a tutti i costi, dove le opinioni personali, personalizzate e personalizzabili, assieme alle emozioni che le accompagnano (gli *emoticon...*), segnalano agli occhi indiscreti del mercato i nostri gusti e desideri. Tutta questa creatività e queste emozioni, libere di viaggiare in rete, in realtà sono imbrigliate nei soliti processi di riproducibilità industriale. Il mercato che si sposta sempre più nella rete, vive e si sviluppa su questo vincolo di reciprocità con il consumatore, illudendolo di realizzarne i desideri più reconditi: sempre che egli accetti di affidare a lui il compito di dare forma ai suoi sogni.

La falsa reciprocità costruita tra mercato e consumatore dentro la rete governa i processi produttivi attuali e porta con sé trasformazioni radicali nel linguaggio delle relazioni umane vissute nel quotidiano. In una società come questa, iper-consumista, la relazione ha un valore se giocata nell'*hic et nunc*. Le forme di comunicazione che faticano a muoversi 'nell'immediatezza' e coloro che le utilizzano, perdono, oggi, sempre più terreno. Raimon Panikkar, pensatore eclettico, afferma con estrema chiarezza come in questo tempo dell'eterno presente la *parola* stia perdendo il suo potere creativo.<sup>4</sup> La 'parola', nell'assenza di distanza spazio-temporale, abbandona il campo lasciando la comunicazione in balia della sua ombra: il 'termine'. E' la parola che cerca di trattenere il suo significato nei confini di una relazione tra chi la pronuncia/scrive e chi la ascolta/legge di contro ad un linguaggio standardizzato fatto di

concetti e schemi, costruito con il fine di intrattenere. Luca Ricci, scrittore del panorama italiano recente, avverte i lettori dal rifuggire la logica del *bestseller*, dove al saper scrivere lo scrittore sostituisce la pianificazione del testo, il copia-incolla di concetti e trame risultate vincenti sul mercato. Evitare il *bestseller*, non è solo compito del lettore, ma soprattutto dello scrittore che «si siede davanti al computer pensando al mercato»,<sup>5</sup> sfornando libri ai quali i lettori dovrebbero abituarsi come al gusto di una bibita.

Il meccanismo che governa lo scrittore che aspira a raggiungere più lettori possibile è simile a quello di colui che, nell'incertezza di essere rifiutato dall'altro, usa un linguaggio 'unidirezionale', quasi scientifico per costruire informazioni su di sé certe che non lasciano all'interlocutore margine d'interpretazione. Lo spazio del 'dubbio' e della domanda che si restringe di fronte alla paura di perdere il controllo, uccide la relazione. Nella comunicazione quotidiana con il prossimo, spesso ascoltiamo un linguaggio asettico che assembla e riproduce termini, linguaggio al quale è difficile ribattere, costringendoci nel ruolo di contenitori di informazioni delle quali non possiamo che prendere atto. Nel nostro tempo, forse, è concesso produrre un linguaggio *nuovo* solamente a quelle *élites* che si muovono nel mondo dell'informatica con la stessa agilità e, al contempo, noncuranza dei *poeti*. Per chi, come il sottoscritto, non ha né le doti creative del poeta e nemmeno quelle dell'informatico, non rimane che la passione nella ricerca della parola, nella relazione con l'altro e, nella solitudine, con i libri. La sensazione di chi scrive è che il libro, colpito dalla crisi della parola, non possa che chiedere aiuto al lettore e alla sua voglia di uscire dalla solitudine per ritornare a vivere nelle relazioni del quotidiano.

## Consumare libri

Gli statistici, affannandosi a volte inutilmente sui numeri, confondono spesso le parole perché dietro di loro c'è qualcuno che gli chiede costantemente di farlo. Nei vari rapporti sulla lettura che circolano nella rete, 'leggere libri' è quasi sempre sinonimo di 'comprare libri'. Siccome è da questi rapporti che prende corpo il grande gioco dell'editoria, accettiamo strumentalmente e momentaneamente la definizione di lettore/cliente che esce dal laboratorio statistico.

L'industria culturale di oggi ricerca in chi acquista libri, essenzialmente le sue potenzialità di consumatore, inquadrando il lettore/cliente come 'consumatore di cultura'. Nel mondo del marketing, il consumatore di cultura si colloca come *target* di consumatore particolarmente avanzato, appartenendo ad una categoria di clienti che trova un'identificazione particolare con i prodotti che sceglie di acquistare. Alla lettura di libri e quotidiani, alla partecipazione ad eventi culturali si affida spesso il valore di informare l'altro su chi siamo, 'diciamo di essere' o vorremmo essere (una nostra possibile identità), in altre parole, tramite ciò che leggiamo, diamo conto all'altro dei nostri gusti più intimi. I consumi culturali sono quindi legati alla definizione che vogliamo fornire della nostra identità. Paolo Jedlowski a questo proposito afferma: «[...] il consumo culturale assume la valenza di esprimere l'*identità* del soggetto [...] dal momento che l'identità si costruisce in relazione ai modelli di significato disponibili entro una cultura e veicolati - fra l'altro - dai prodotti culturali disponibili».<sup>6</sup>

In una logica di tipo mercantile, il libro rientra fra le tante 'protesi' di cui l'uomo contemporaneo deve dotarsi per costruire identità (di consumatore) e autostima (di consumatore), da spendere all'interno di confini sufficientemente labili da essere

accessibili alle nuove proposte del mercato editoriale. Il libro, più della musica e del teatro, perennemente in crisi e quindi vivi, si presta a svolgere questo compito proprio perché, con la sua lettura, viene a crearsi con esso un dialogo di profonda intimità. Dobbiamo aver fiducia nei libri perché parlano di noi, anzi ad ognuno di noi e ci accompagnano come *vademecum*, facilmente accessibili, nel nostro cammino verso la felicità. Ancora Bauman ci viene in aiuto ricordandoci come, nella logica della società dei consumi, la condizione necessaria affinché l'individuo possa avanzare nella ricerca della propria felicità si ottiene: «sezionando la vita in episodi, suddividendola in periodi di tempo il più possibile circoscritti e autonomi, ognuno con la sua trama, i suoi personaggi e la sua fine». <sup>7</sup> Ad ogni segnale di cambiamento, ecco che l'editoria ci fornisce un supporto utile per superare senza traumi e con maggiore competenza il prossimo passo. E' l'esplosione del 'come fare per' della manualistica, della saggistica specializzata, dei ricettari e dei prontuari.

In definitiva, l'acquisto di libri, che per il mercato è sinonimo di lettura, è un'attività di consumo che può, anzi deve, dare informazioni sull'universo 'simbolico' nel quale l'individuo si colloca. Il libro, per noi spazio intimo dove ricerchiamo un possibile dialogo con il testo, è per il marketing un buon supporto attraverso il quale è possibile stabilire una comunicazione con il consumatore per diffondere messaggi pubblicitari. Vanni Codellupi ci ricorda come: «in alcuni casi le aziende hanno commissionato vere e proprie opere letterarie». <sup>8</sup> Lo stesso autore cita il caso di Matilde Serao che, all'inizio del secolo scorso, scrisse per la società Bertelli un romanzo - *Fascino muliebre* - sui prodotti di bellezza dell'azienda, mentre Massimo Bontempelli nel 1931, su incarico della Fiat, dedicò il romanzo *522 - Racconto di una giornata* - al nuovo modello di automobile, di cui racconta, umanizzandola, le prime ventiquattr'ore di vita. <sup>9</sup> Oggi, al modello proposto da riviste e quotidiani, insieme ai quali è ormai prassi consueta abbinare supplementi costruiti a scopo puramente promozionale per vari prodotti di consumo, si affianca sempre più una letteratura di intrattenimento pensata e costruita attorno a vere e proprie operazioni industriali.

Allo stesso modo, eventi culturali che si appoggiano sul potere aggregativo del libro come premi letterari e manifestazioni pubbliche (ad es.: il Festival della letteratura che ogni anno si celebra a Mantova o quello della filosofia di Modena), affiancano all'opera di dare spessore alla vita culturale di una città e/o a comunità virtuali riunite a celebrare la stessa passione, sponsorizzazioni che entrano prepotentemente a determinarne anche i contenuti. Il doppio filo, che oggi lega la produzione culturale e artistica in genere alle regole del mercato, invade quelle pratiche che aspirano ad assumere il valore di 'esperienza'. Scrivere, leggere, ascoltare e fare musica, assistere ad uno spettacolo teatrale sono espressioni umane soggette allo stesso trattamento riservato a semplici ed immediati atti di consumo. I tempi, i modi e i luoghi sono regolati e progettati affinché il mercato possa costruire attorno a questi gesti, che un tempo avevano una dignità diversa, *target* di consumo ai quali rivolgere i propri prodotti. Librerie, teatri, musei, concerti si trasformano in sale degli specchi dove ognuno può ritrovare la propria immagine, senza accorgersi che c'è sempre qualcuno che lo guarda da dietro lo specchio.

### **La solitudine del lettore**

La società che cambia porta con sé un cambiamento radicale nell'atteggiamento verso la lettura. Non avendo dati statistici a disposizione, parlando di lettura dovrò

barcamenarmi tra le mie opinioni personali. Quello che percepisco è che si sia perso ogni riferimento a ciò di cui parla T.S. Eliot quando, disegnando la figura del poeta-artista, richiama questo ultimo ad agire all'interno di una "consapevolezza del passato in un senso e una misura mai raggiunta".<sup>10</sup> Si tratta dell'aggancio con la tradizione necessario per procedere al suo superamento. Benjamin, negli anni di poco successivi all'uscita dei saggi di critica di Eliot, ha fornito l'analisi definitiva sulla fine dell'esperienza come tradizione (*Erfahrung*): l'uomo moderno entra nell'era dell'eterno presente (*Erlebnis*) dove regna la riproducibilità.<sup>11</sup> La fine delle narrazioni a sua volta trascina con sé nell'oblio l'esperienza della memoria.

Soffermiamoci sull'esperienza della lettura: di quale esperienza e di quale memoria parliamo quando 'siamo' o ci sforziamo di essere lettori e non consumatori di libri? Probabilmente, in quei momenti affrontiamo la ricerca di quella esperienza e di quella memoria che gli studiosi definiscono 'collettiva'.<sup>12</sup> Nei troppi libri che si sfornano quotidianamente non troviamo più traccia di questa esperienza, se non forse nei saggi, dove la parola lotta per non farsi 'termine', concetto arido senza vita. Il singolo lettore alla ricerca della parola non ha alleati, se non appunto quando trova sul suo percorso un 'saggio'. Rimane spesso solo nel coltivare nella lettura l'esperienza di ricerca di un senso collettivo. Le narrazioni dei libri di oggi, non vogliono parlare a 'tutti', come un tempo, quando si scriveva a prescindere dall'industria editoriale o quando quest'ultima era governata con molta più sensibilità di quella attuale. Gli scrittori, assoggettati alle regole del mercato, cercano 'noi', come abbiamo detto precedentemente: ognuno di noi. La sensazione è che il mercato abbia intuito che i costi personali di un'analisi siano spesso troppo onerosi per il consumatore in crisi e, a chi volesse un minimo supporto come terapia per l'autostima e l'angoscia è cosa buona e giusta supportarlo con i libri.

La costruzione di una dimensione privata e intrapsichica della lettura è il risultato dei processi di individualizzazione di paure che solo la parola che crea relazione può superare. Ricare valore politico della parola scritta, significa rompere l'incantesimo lanciato da un'editoria che parla alle menti e non alle persone. Il secolo scorso, d'altra parte, aveva portato sul palcoscenico l' 'io' e l'invenzione dell'inconscio, dando vita alla pratica psicoanalitica in senso prima sperimentale e rigoroso, poi sempre più con uno sguardo ai possibili sbocchi sul mercato. Questo passaggio ha tolto spessore e rilevanza sociale/politica alle pratiche di auto-coscienza individuali (sempre più relegate ad un ambito spirituale, sottoposto ora a mercificazione anch'esso). La letteratura ha sempre rappresentato il supporto ideale a queste pratiche di auto-coscienza. Le opere monumentali di Proust, Joyce e Musil, nel tempo, non hanno perso nulla del loro valore, proprio perché hanno raccolto il potenziale eversivo del messaggio psicanalitico traducendolo in parola. L'individuo descritto in questi testi, non è solo in se stesso e per se stesso ma, come vuole la psicanalisi più vera: l'individuo è nella società e la società è nell'individuo.

Attualmente, quanto sia interessato il lettore di oggi ad uscire da una dimensione privata e psichica, liberandosi da quei meccanismi di auto-cura creati da coloro che hanno prodotto la malattia (i mercanti delle parole 'ad uso e consumo'), non è dato saperlo. Certo è che questa è una domanda che può porsi solo chi crede ancora nel potere 'eversivo' della parola. Quello che ci è dato di vedere è che ora, dopo esserci analizzati con il fai da te, chi più chi meno un po' tutti quanti, è sempre più difficile abbandonare l'oggetto-libro. In fondo è utile tenere in bella vista e sempre a portata di mano questi oggetti, è rassicurante sfogliarne il contenuto quando cerchiamo risposte a

domande che non hanno risposta. Nella quotidianità è ormai diffuso citare il contenuto rimasticato di 'questi' libri tra le calde mura del salotto mentre nelle librerie, o meglio, nelle biblioteche, qualche saggio scritto da saggi e qualche classico rimane lì, immobile. I libri forse dovrebbero essere monito per i posteri, ma di questi ancora non sappiamo chi se ne occuperà. Per il lettore e per lo scrittore, vivente, che volesse avventurarsi nel sentiero verso l'uscita dal labirinto della propria solitudine globale il rischio è sempre quello di non trovare nulla una volta fuori.

## Epilogo

In un libro-intervista Ermanno Olmi, avverte: «Se non è l'uomo a dar voce ai libri, i libri rimangono muti, e perciò inutili». <sup>13</sup> E' vero, i libri da soli non parlano. In esergo al film *Centochiodi*, lo stesso Olmi, ricorda che i libri sono pur 'necessari'. L'oggetto libro, creazione del soggetto-scrittore, attende di essere letto per prendere vita dalla lettura di qualcuno che ne avverta la necessità. Siamo di fronte all'atto creativo di una relazione. Infatti, senza l'uomo che scrive non c'è libro, ma senza l'uomo che legge, il libro che cos'è? Il lettore che non sente la necessità di ricercare questa relazione nei libri, cerca lo scrittore che vuole rivolgersi a tutti, quel tipo di scrittore che presenzia di fronte al proprio testo sui teleschermi, con l'ansia e l'autocompiacimento di chi ha creato il proprio scritto a propria immagine e somiglianza. Le stesse sensazioni vissute dal lettore/consumatore che, ascoltando lo scrittore nella sua esplosione narcisistica, crede che ciò che legge, o meglio leggerà, sia stato scritto solo per lui. Scene e rappresentazioni mediatiche di un invito all'acquisto travestito da invito alla lettura. Lo scrittore che non ricerca una relazione con ciò che scrive prescindendo dal numero dei suoi lettori, dimentica che le sue parole, una volta scritte, non gli appartengono più e che è il lettore, nell'incontro con il testo, colui che può ridar vita alla parola scritta, assumendosi un compito che Ezio Raimondi definisce di natura etica. <sup>14</sup> I libri sopravvivono agli scrittori attraverso coloro che li leggono: il lettore ha la grande responsabilità di superare la propria solitudine per svolgere quel lavoro di tessitura di una memoria collettiva che il mercato gioca a decostruire creando scenari ambientati in un eterno presente che non ha nulla, o quasi, di umano.

---

<sup>1</sup> Il concetto di flessibilità, o meglio di capitalismo flessibile, introdotto negli anni '90 negli Stati Uniti, si riferisce a quel processo in ambito economico e sociale di cambiamento verso un alleggerimento dei vincoli che legano gli individui alle istituzioni di appartenenza (lavoro, famiglia, Stato, etc.). Richard Sennett, sociologo statunitense, ha analizzato a fondo le conseguenze della flessibilità nella vita delle persone nel suo testo intitolato: *L'uomo flessibile*, 1999.

<sup>2</sup> A. Gorz, *L'immateriale*, 2003.

<sup>3</sup> Tra il 1943 e il 1954 lo psicologo statunitense Abraham Maslow concepì il concetto di "*Hierarchy of Needs*" (gerarchia dei bisogni o necessità) e la divulgò nel libro *Motivation and Personality* del 1954. Questa scala di bisogni è suddivisa in cinque differenti livelli, dai più elementari (necessari alla sopravvivenza dell'individuo) ai più complessi (di carattere sociale). L'individuo si realizza passando per i vari stadi, i quali devono essere soddisfatti in modo progressivo.

<sup>4</sup> R. Panikkar, *Lo spirito della parola*, 2007.

<sup>5</sup> Le parole di Luca Ricci sono tratte da un'intervista al settimanale *Il venerdì*, allegato al quotidiano *La Repubblica* del 16/10/2009.

<sup>6</sup> P. Jedlowski, *Fogli nella valigia*, 2003, p. 71.

<sup>7</sup> Z. Bauman, *L'arte della vita*, 2009, p. 20.

<sup>8</sup> V. Codeluppi, *Il biocapitalismo*, 2008, p. 72.

<sup>9</sup> *ivi*, p. 72.

<sup>10</sup> T. S. Eliot, *Il bosco sacro*, 2003, p. 72.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 2000.

<sup>12</sup> Sul tema della memoria come esperienza collettiva suggeriamo la lettura dei testi del sociologo Paolo Jedlowski, in particolare: *Il sapere dell'esperienza*, 2008. Questo libro, uscito nel 1994 per Il Saggiatore e oggi reperibile in una riedizione ampliata, è un'opera che descrive con notevole sensibilità il percorso di elaborazione della memoria in esperienza nella vita quotidiana.

<sup>13</sup> E. Olmi, *Il sentimento della realtà*, 2008, p.17.

<sup>14</sup> E. Raimondi, *L'etica del lettore*, 2007.

## Bibliografia

- Bassetti, Remo, *Contro il target*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Bauman, Zygmunt, *La decadenza degli intellettuali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- \_\_\_\_\_, *La società individualizzata*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- \_\_\_\_\_, *L'arte della vita*, Bari, Laterza, 2009.
- Beck, Ulrich, *Costruire la propria vita*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bourdieu, Pierre, *La distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2002.
- Codeluppi, Vanni, *Il biocapitalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Eliot, T. S., *Il bosco sacro*, Milano, Bompiani, 2003.
- Gorz, André, *Miserie del presente, ricchezza del possibile*, Roma, Manifestolibri, 1998.
- \_\_\_\_\_, *L'immateriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Ecologica*, Milano, Jaka Book, 2009.
- Jedlowski, Paolo, *Memoria, esperienza e modernità*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Fogli nella valigia*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Il sapere dell'esperienza*, Roma, Carocci, 2008.
- Musil, Robert, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1996.
- Olmi Ermanno, *Il sentimento della realtà*, Milano, Editrice San Raffaele, 2008.
- Panikkar, Raimon, *Lo spirito della parola*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2009.
- Raimondi, Ezio, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Sennett, Richard, *L'uomo flessibile*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Simmel, Georg, *Sociologia*, Torino, Edizioni di Comunità, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La socievolezza*, Roma, Armando, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 2005.
- Wright Mills, Charles, *L'immaginazione sociologica*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

## *L'appuntamento*

Luca Lenzini

In epigrafe all'ultima raccolta di versi di Michele Ranchetti, pubblicata postuma nel 2008, *Poesie ultime e prime*,<sup>1</sup> si legge un aforisma che recita: «Vi sono più testamenti che eredi». A cosa allude, nella perentoria formulazione, la sentenza? Estratta dal contesto, ovvero da un libro di poesie che è a sua volta una meditazione sulle cose ultime, essa può esser letta in sintonia con altri luoghi della tarda produzione saggistica di questo intellettuale, uno dei più originali e meno classificabili ad aver agito nella seconda metà del Novecento (storico della religione, interprete di Freud, Wittgenstein, Benjamin, traduttore di Rilke e Celan, poeta e pittore). Luoghi che s'interrogano, con insistenza, sul tema della fine o, più precisamente, dell'interruzione, osservato sotto vari punti di vista (esistenziale, filosofico, culturale).<sup>2</sup> Nel testo che s'intitola *Sulla vita interrotta* (1996) si parla, in particolare, della «modalità dell'interruzione» che investe «il senso dell'appartenenza ad un processo o ad un disegno»:

Il processo, o almeno lo scorrere della vita porta con sé un insieme di elementi: oggetti e figure, paesaggi veri o di memoria, forme della cultura, nomi etc. Ma, e questo avviene soprattutto in età adulta, non si sa come e perché questo processo per il singolo che vi prende parte si interrompe, o meglio si interrompe la sua appartenenza ad esso. E come chi resta vede allontanarsi la nave dal molo e la distanza viene crescendo ma è in qualche modo da subito impercorribile e definitiva; così ciò che fa parte del processo (figure e tutto il resto) si distacca dal singolo per acquisire una definitiva incomprendibilità, un'estraneità indifferente. In modo ancor più grave e doloroso, l'interruzione della vita si ha allorché il singolo percepisce che il disegno dell'esistenza in cui aveva creduto, o almeno di cui faceva parte tanto certa quanto inconsapevole, semplicemente non esiste: egli è appunto un singolo, fuori del tempo della storia – che non esiste –, e fuori dal tempo messianico in cui si era mosso, quasi senza saperlo. L'arresto, in questo caso, corrisponde al “tempo della fine”.<sup>3</sup>

In questo brano la riflessione è offerta in tono oggettivo, impersonale: interruzione, cesura, distacco, arresto non sono però termini astratti, bensì varianti e forme dell'esperienza, e queste appartengono ad una dimensione soggettiva, in primo luogo, ma anche ad un dato fondale storico, che Ranchetti ha ben presente: è lì, nel punto d'intersezione di una biografia - individuale ma anche di una generazione, o parte di essa - con la storia di tutti che il «disegno» a cui il soggetto sente di appartenere viene meno, ed egli si scopre, con dolore, irreversibilmente «singolo». Si noti il richiamo conclusivo al «tempo messianico», ed il risvolto esplicitamente apocalittico di tale esperienza dell'interruzione (vi si può cogliere una eco dei lavori di Ernesto De Martino sulla 'fine del mondo').<sup>4</sup>

Su questo nesso - disappartenenza, assenza di «disegno», messianismo - tornerò più avanti. Intanto osserverò che, se stiamo agli anni in cui scrive Ranchetti, e guardiamo - forzando, ma forse non troppo, il suo testo - al campo della letteratura, in Italia di casi di testamenti senza eredi se ne possono citare diversi. Tra l'ultimo scorcio del XX e l'inizio del XXI secolo, come in una *sinfonia degli addii*, sono infatti venuti a mancare uno dopo l'altro scrittori, poeti e intellettuali come Volponi, Fortini, Cases,



Timpanaro, Garboli, Pintor, Baldacci, Raboni; ognuno dei quali (pur tra loro diversissimi) ha intrecciato la pratica della scrittura con una militanza tanto più proficua, in quanto esente da obbedienze e conformismi. E ad ogni partenza si è assistito al rito delle esequie mediatiche, alla proliferazione dei cocodrilli giornalistici, alla celebrazione di mitologie infarcite di aneddoti leggendari, ad accorati o tartufeschi *obituaries*: sui moli affollati, insomma (per restare alla metafora di Ranchetti), un gran parlare di lezioni e di lasciti, ma non si sbaglia a dire che, non appena le navi di costoro furono salpate, la distanza che le separava dalle nostre sponde apparve «da subito impercorribile e definitiva»; e non per il motivo addotto dagli officianti, rapidissimi a dichiarare ‘inimitabile’ e anzi ‘ultimo grande del Novecento’ ognuno degli scomparsi, ma in quanto il distacco avveniva in un momento di trapasso che esigeva una forma di ambigua e cinica rimozione. Non si trattava, cioè, di un semplice ricambio generazionale, ma di un passaggio ‘epocale’ e come tale vissuto. A conti fatti, si sapeva fin troppo bene che alla riverenza ed al fervido omaggio a quegli ‘ultimi’ corrispondeva, da tempo, l’accantonamento mascherato nella definizione di ‘classico’: il moltiplicarsi di contributi specialistici e l’affaccendarsi di suscettibili adoratori puntava precisamente ad una forma di liquidazione che vedeva appassionatamente alleati l’industria culturale e l’accademia.

Nel mentre, infatti, trionfava il Pensiero Unico, si celebrava la Fine della Storia, furoreggiavano New Economy, Turbocapitalismo e Globalizzazione: a farla breve, per usare le indelebili parole di Elias Canetti per gli anni di Thatcher, «all’improvviso *era doveroso* abbandonarsi a tutto lo schifo che l’uomo è per sua indole, ma cui fino ad allora aveva dovuto rinunciare». <sup>5</sup> Ed era per l’appunto questo clima, venuto giù il Muro ed assunto il Profitto ad unico vangelo, a decretare l’irreversibile deriva dei ben canonizzati estinti: ormai era tempo di farla finita con le ideologie, le utopie e quant’altro - oscuri retaggi di cui liberarsi - aveva loro intorbidato la mente. L’aura della sconfitta poté conferire un opportuno pathos agli addii, ma l’agenda della nuova epoca, battezzata (in mancanza di meglio) ‘post-moderna’, era già organizzata, e non c’era spazio per indugi novecenteschi. Il momento più imbarazzante doveva comunque seguire, e fu quando - poiché la scena culturale bisognava pur riempirla e si dovevano creare personaggi, fabbricare ‘casi’, suscitare dibattiti - toccò farsi avanti alle nuove leve, sia quelli rimasti sino ad allora nell’ombra dei maggiori, sia quelli delle generazioni successive, giunti al crinale del millennio nella stagione della maturità («Ripeness is all»).

2. Non un testamento ma una lettera aperta è l’ultimo testo pubblicato da Franco Fortini, nel novembre del ’94 (or sono quindici anni), indirizzato ad una assemblea che all’ordine del giorno aveva posto “la libertà dell’informazione”. Era da poco Presidente del Consiglio dei ministri l’attuale *premier*: «Scade il primo semestre - scriveva in chiusa Fortini - di chi ha preso il potere, come tanti altri, legalmente, coi voti di un terzo degli elettori, ossia giocando con la manovra della informazione e la debilità culturale ed economica di tanti nostri connazionali e, perché no, con la nostra medesima». <sup>6</sup> Trascrivo il brano centrale della lettera:

Bisogna spingere la coscienza agli estremi. Dove, se c’è, c’è ancora e per poco. quando non si spinge la coscienza agli estremi, gli estremismi inutili si mangiano lucidità e coscienza.

Chi finge di non vedere il ben coltivato degrado di qualità informativa, di grammatica e persino di tecnica giornalistica nella stampa e sui video, è complice di quelli che lo fanno, gemono e vi si lasciano dirigere. Come lo fu nel 1922 e nel 1925.

Non fascismo. Ma oscura voglia, e disperata, di dimissione e servitù; che è cosa diversa. Sono vecchio abbastanza per ricordare come tanti padri scendevano a patti, allora, in attesa che fossero tutti i padri a ingannare tutti i figli. Cerchiamo almeno di diminuire la quota degli ingannati. ripuliamo la sintassi e le meningi. Non scriviamo un articolo al giorno ma impariamo a ripeterci, contro la audience e i contratti pubblicitari. Diamo esempio di "cattiveria" anche a quei lavoratori che dai loro capi vengono illusi di battersi attraverso le strade con antichi striscioni e poi, nel buio della TV, ridono alle battute dei pagliaccetti di Berlusconi.<sup>7</sup>

Non si può dire che l'appello e le intuizioni di Fortini abbiano trovato molta attenzione. Anzi è da osservare che i «canali di storica vigliaccheria mascherata di bello spirito» a cui nel '94 egli accennava a proposito degli addetti alla 'comunicazione' si sono poi gonfiati all'inverosimile, coadiuvati da una «debilità culturale» lautamente sponsorizzata; ma lo spunto di Fortini è tanto più significativo, storicamente, perché a tutto campo, orientato su più versanti. A strepitare contro il protagonista-simbolo della scena italiana, Berlusconi, e il suo vistoso 'conflitto d'interessi', son stati in tanti (e per anni, vanamente): indignazioni pugnaci, vivaci stupori e stizzite ironie per l'inciampo (l'«anomalia») sulla via della Compiuta Democrazia costituito da un tal personaggio, in apparenza uscito da un mediocre fumetto, tuttavia fornirono (e forniscono) un ottimo alibi per coprire il carattere subalterno, funesto e acritico del progetto di 'modernizzazione' proprio dei suoi oppositori. Al chiasso sul personaggio corrispose (e corrisponde) il *gai renoncement* (l'espressione venne in uso in Francia negli anni Ottanta): ovvero l'abdicazione alla riflessione critica ed all'interpretazione della società, in rapidissimo mutamento. Lucidamente e duramente, invece, la critica di Fortini aveva per bersaglio non solo l'uso dei media da parte dei proprietari dell'informazione, e l'inadempienza del ceto intellettuale a cui egli stesso apparteneva, ma anche i «capi» dei 'lavoratori', cioè di coloro che avrebbero dovuto tutelare diritti e futuro della parte in ombra - di qua dagli schermi - della società. Proprio per questo oggi possiamo usare l'amaro congedo di «un intellettuale, un letterato, dunque un niente»<sup>8</sup> come il punto in cui fissare il goniometro per tracciare la circonferenza del discorso sulla *fin de siècle* e quanto di miserabile ne è seguito, fino ai nostri sordidi giorni: non vi fu soltanto la «manovra» gestita con i media (che dura tuttora, e quanto...), né solo l'«oscura voglia, e disperata, di dimissione e servitù» (poi senza freni): ci fu anche l'uso di «antichi striscioni» per illudere i lavoratori, quindi per ingannarli, da parte dei loro capi; ed oltre alla complicità di chi fece finta di non vedere, vi fu (e c'è) una condivisione, una cultura comune, una unica *mission* (un unico partito, infine: con doppio inganno, quindi, di chi 'sta in basso', in strada e in piazza imbrogliato con segnali di una continuità illusoria, ed a casa sempre più omologato a chi crede di combattere).<sup>9</sup>

3. C'è un qualche rapporto tra le osservazioni 'estreme' di Fortini e lo scenario delineato da Ranchetti nelle sue riflessioni *Sulla vita interrotta*, del medesimo giro di anni? E c'è un nesso tra la bulimia consumistica, la riduzione della cultura a passatempo (puerile o colto, non importa) e la bancarotta intellettuale che hanno caratterizzato il paesaggio dell'ultimo ventennio?

Non è da dubitare che l'insieme di questi fenomeni abbia contribuito in modo decisivo alla solitudine di coloro che alla 'battaglia delle idee' avevano dedicato gran

parte dell'esistenza, facendo loro avvertire brutalmente il cambiamento; ma soprattutto, occorre riflettere sul parallelo tra quei fenomeni e il radicalizzarsi e ampliarsi dell'abisso che separa chi detiene ricchezza e privilegi (anche in modesta, ma decisiva, percentuale) e chi no: se si vuole misurare e comprendere il senso profondo dell'interruzione di cui parla Ranchetti, è forse proprio in quell'abisso che si deve guardare, poiché è quello il luogo in cui il rifiuto del lascito tragico del Novecento, ancora aperto e irrisolto, fa tutt'uno con l'acquiescenza all'imbroglio mediatico del presente.

Fortini voleva spingere la coscienza: agli «estremi». Ma come il Post-moderno tradisce intenzionalmente la speranza di emancipazione della Modernità, così la 'società dello spettacolo'<sup>10</sup> si forma per impedire proprio questo: non tanto, cioè, per occultare la lampante verità della disuguaglianza e dell'ingiustizia, che in corrispondenza del suo affermarsi ingigantiscono, ma per farla accettare come l'ordine naturale delle cose (l'uomo essendo *naturaliter*, s'intende, uno «schifo»). Ed anche l'accento di Ranchetti al «tempo messianico» si può capire meglio, se lo collochiamo all'interno di questa cornice: per lui, che nel '97 aveva procurato una splendida edizione delle note di Walter Benjamin *Sul concetto di storia*, la «definitiva incomprendibilità» e l'«estraneità indifferente» del soggetto scivolato «fuori della storia», non erano che la conseguenza dell'instaurarsi di un tempo unico, di un presente senza direzione né speranza. Lo s'intuisce da versi come questi (che sembrano replicare, a distanza, ad altri di Sereni):

Il tempo dell'istante  
senza seguito d'anni ma di istanti  
a non comporre né il giorno né l'ora  
solo un presente senz'ombra  
di presente.<sup>11</sup>

Si potrebbe interpretare il tempo evocato qui da Ranchetti come il rovescio del tempo messianico. Piatto, unidimensionale, esso si qualifica solo in negativo: senza passato né futuro - poiché l'uno non è che l'estensione dell'altro -, neanche indica una perdita ma, al di qua di ogni «trascendimento» (con il termine che De Martino usò nei suoi studi sulle «apocalissi culturali»), risolto in se stesso, intransitivo. Tale è il tempo che viene dopo i dissolti miti, o 'narrazioni', della Modernità: se gli antropologi ci hanno parlato dei «non-luoghi» (di cui le «piccole patrie» sono il corrispettivo), questo è forse il 'non-tempo', la scena predisposta per le nostre esistenze.

Quanto a Benjamin, si rammenti, però, a questo punto, quel che scriveva nel secondo paragrafo di *Sul concetto di storia* (1940), di tutt'altro segno (il passo è assai noto, ma conviene rileggerlo):

Il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute? [...] Se è così, allora esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra. Allora a noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una debole forza messianica, a cui il passato ha diritto.<sup>12</sup>

Precisiamo: il passato di cui si parla in questo brano non è un passato generico, indifferenziato. È il passato degli sconfitti dalla storia, di chi è stato ridotto al silenzio, la parte muta dell'umanità; quella parte a cui il futuro è stato sottratto, così rimanendo

inespresso, possibilità negata ma non per questo condannata per sempre. Raccoglierne l'eco, decifrarne i segni (aperture, germi di un futuro diverso) nel presente è il compito del vero storico secondo Benjamin: compito che tende quindi a spezzare il *continuum* stabilito dai vincitori, a cui si dà il nome di Progresso. Qualcosa del genere, un mandato analogo hanno sentito a lungo come proprio non solo intellettuali e scrittori, ma molti «prima di noi». Non è l'«impegno» di cui si favoleggiò un tempo, né l'adesione ad una concezione fideistica della storia: bensì qualcosa, eredità, sogno o promessa, di non arreso, un vincolo di cui ancora si avverte l'eco cogente in *Aracoeli* di Elsa Morante, in *Petrolio* di Pasolini come in *Composita solvantur* di Fortini. Opere estreme e inconciliate; testamenti senza eredi.

4. «È spesso stupido dare una data precisa alle rivoluzioni, ma se penso al piccolo orticello della letteratura italiana, allora penso che il primo libro di qualità a intuire questa svolta, e a cavalcarla, sia stato *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980, bestseller planetario). Probabilmente lì, la letteratura italiana, nel suo antico senso di civiltà della parola scritta e dell'espressione, è finita. E qualcosa d'altro, di barbarico, è nato». Il libro in cui si leggono queste parole s'intitola *I barbari. Saggio sulla mutazione*: per l'autore, Alessandro Baricco, i «barbari» sono coloro che vengono dopo la «civiltà della parola scritta e dell'espressione», e la «svolta» che si lascia dietro un tale arnese, colpito da irreversibile obsolescenza, è quella di chi scrive nella «lingua dell'impero», che si forma «in televisione, al cinema, nella pubblicità, nella musica leggera, forse nel giornalismo».<sup>15</sup>

Un autore che Baricco cita spesso e volentieri è Benjamin, ed anche se il lieve gas di euforia apologetica che circola nel suo saggio sulla «mutazione» sembra fare a pugni con ogni pagina scritta da quell'autore, tuttavia la descrizione della vittoria campale dei media e della generale conversione alle leggi del mercato, com'è offerta nei *Barbari*, non manca di spunti fedeli al vero. Del resto, Benjamin dev'essere per Baricco un antenato e un modello, in quanto «genio assoluto di un'arte molto particolare, che un tempo si chiamava profezia e che adesso sarebbe più proprio definire come: l'arte di decifrare le mutazioni un attimo prima che avvengano».<sup>16</sup> Lasciamo perciò ancora la parola al nostro profeta *last-minute*, quando argomenta che

[...] se si accetta l'idea di una mutazione, e allegramente s'inclina a lasciarla passare, ciò a cui bisogna essere preparati è la perdita secca di qualsiasi gerarchia preesistente, la frana di tutta la nostra galleria di monumenti. Resterà in piedi qualcosa, certamente. Ma nessuno può dire, oggi, cosa. Tremerà la terra, e solo dopo, quando tutto si sarà fermato di nuovo nella bella permanenza di una nuova civiltà, ci si guarderà attorno: e sarà sorprendente vedere cosa è ancora là, dei paesaggi della nostra memoria.<sup>17</sup>

Ebbene, il quadro apocalittico non ci spaventa; anzi di fronte al panorama offerto dalla letteratura degli ultimi anni vien solo da sperare che la frana faccia presto il suo lavoro. Non aspettiamo di meglio che sorprenderci; ognuno, poi, faccia la propria scommessa su cosa resterà, e cosa no. In fondo, importante è che diminuisca la «quota degli ingannati»; e per il resto, possiamo persino concederci il lusso di credere che tra i più giovani vi sia chi già lavora non ad una merce preformata sulle esigenze dell'*audience*, ma ad un'opera - magari scritta, perché no, proprio nella «lingua dell'impero» - di quelle evocate da Proust nel finale della *Recherche*. Uno scrittore del genere, egli ammoniva, «dovrà preparare il proprio libro minuziosamente, con costanti raggruppamenti di forze come per un'offensiva, sopportarlo come una fatica, accettarlo

come una disciplina, costruirlo come una chiesa, seguirlo come un regime, superarlo come un'ostacolo, conquistarlo come un'amicizia, supernutrirlo come un bambino, crearlo come un universo, senza trascurare quei misteri che probabilmente hanno la loro spiegazione soltanto in altri mondi e il cui presentimento è quel che più ci commuove nella vita e nell'arte...».<sup>13</sup>

5. Nel 1973 Fortini – concluderò con un altro commento - annotava in un quaderno di lavoro questo singolare appunto:

Nell'Evangelo cosiddetto di San Giacomo si narra che al momento della nascita del Salvatore, e per un momento, tutta la realtà naturale si arrestò, le persone e gli animali rimasero come impietriti nei loro moti, le nuvole e le acque sospese nella loro corsa. Questa interruzione nel corso del tempo accade, per le vite individuali, ogni qual volta, secondo l'antico detto popolare e cristiano, "passa l'angelo", ossia si avverte, con un moto di gioia e di terrore che qualcosa si spezza, che un salto qualitativo si compie e l'attimo di sospensione permette una veduta sui due versanti del tempo.<sup>14</sup>

In questo passaggio, si può osservare, l'interruzione assume un significato opposto a quello che era indicato da Ranchetti in *Sulla vita interrotta*: come testimonia la fonte, l'appunto di Fortini guarda ad una forma di rivelazione, una irruzione del *novum* nel tempo; ma questa frattura, che per un attimo sospende il corso ordinario del mondo, non interessa come ipotesi salvifica, religiosa o metafisica, bensì come conoscenza, ed essa riguarda «le vite individuali». C'è una conoscenza che nasce dal discontinuo; ed è qualcosa che accade: che è accaduto e può ancora accadere. L'arresto che si dà nell'attimo schiude una nuova dimensione del tempo.

Vent'anni dopo aver annotato questo spunto, cioè all'epoca - la nostra - in cui i padri ingannano i figli, Fortini ha composto una poesia intitolata "*E questo è il sonno...*", che chiude idealmente il suo itinerario poetico, e mette al centro del discorso - senza perciò nominarlo - il tema dell'eredità. È un testo quanto mai teso e concentrato, di recente fatto oggetto di un ampio e calibrato commento,<sup>15</sup> che il poeta ha posto alla fine della penultima sezione di *Composita solvantur* (1994): mi limito a estrarne pochi versi, di sapore testamentario, senza seguirne il complesso percorso. Verso la conclusione della poesia Fortini scrive (il corsivo è del testo):

*Di bene un attimo ci fu.  
Una volta per sempre ci mosse.*

Ecco qui, dunque, l'«attimo» come dimensione privilegiata e fondante dell'esperienza, se è di lì che si dà un cominciamento. Ed è quell'attimo verticale, assoluto - in cui irrompe l'elemento messianico - a stabilire, in Fortini, la direzione ed il corso dell'esistenza. I verbi all'aoristo del distico ora citato, però, sono incastonati in un appello-allocazione declinato al presente, e come in suo controcanto. Infatti subito prima nel testo si legge:

*Ma voi che altro di più non volete  
se non sparire  
e disfarvi, fermatevi.*

E subito dopo:

*Non per l'onore degli antichi dèi,  
né per il nostro ma difendeteci.*

Si presti attenzione: il «noi» appartiene al passato, il «voi» al presente. Quel voi siamo 'noi', e appunto noi riguarda lo sparire e il disfarsi. La furia di dissolvimento evocata dai versi non è un dato biologico, né una deriva dell'Essere: piuttosto, è il non volere né immaginare altro destino che quello già scritto per noi da altri, dai padroni della storia, dimenticando il «bene» (parola in cui risuona un elemento collettivo). Fermarsi, allora, vorrà dire - così, per prova, io leggo - prestare ascolto alle voci di cui parlava Benjamin, al futuro che non è stato e che talora è dato cogliere intorno a noi, nell'aria dove furono altri. Questo anche il senso del «difendeteci», in apparenza così strano in un autore per nulla indifeso come Fortini; e «Protegete le nostre verità» è l'ultimo verso della poesia, altrettanto straordinario nella sua orgogliosa umiltà: un gesto da leggere in filigrana, sullo sfondo del lungo, zelante e duro lavoro di cancellazione e manipolazione della memoria svolto da chi ha scelto di far tacere per sempre ogni voce, ogni segno di dissidenza, ed infine ogni verità, perché la verità è sempre di parte.

Ma da dove, e da che tempo ci giunge il *memento* finale di Fortini?

L'autore di "*E questo è il sonno...*" prende la parola da un tempo già fuori dalle coordinate del proprio vissuto, un tempo postumo. Il frastagliato palinsesto temporale del testo, con i suoi dolenti strati memoriali, i fiammanti brandelli di storia («Volokolàmskaja Chaussées, novembre 1941...»), le immagini creaturali convocate per il congedo («i ghiri gentili dei boschi...»), include nel quadro figurale la stessa esistenza del poeta, i propri errori, speranze e illusioni, poesia compresa. Egli è già dall'altra parte, insieme a tutti gli sconfitti. Di lì ci ricorda che «Nessun vendicatore sorgerà» - nessuna palingenesi:<sup>16</sup> è questo l'unico passaggio al futuro del testo - e che, tuttavia, c'è un *Ma...*, che non c'è un unico tempo. Per questo Fortini ci chiede, un'ultima volta, ascolto. Gli ultimi versi (prima del «Protegete»), nella loro dimensione interamente prosaica e mondana, tornano al presente, ad un tempo orizzontale, assorto e minuto:

*Rivolgo col bastone le foglie dei viali.  
Quei due ragazzi mesti scalciano una bottiglia.*

Nulla, qui, ci parla di redenzione, tanto meno di un «disegno». Di attesa o di angeli, nemmeno l'ombra: l'orizzonte appare tutto ristretto, confinato nel presente e soltanto segnato da tristezza, anomia. Un giorno qualunque. Un vecchio e due ragazzi. Ma infine, cosa lega quei due - saranno loro i barbari? - ed il vecchio poeta? Niente: tra loro irrelati, distanti e inconsapevoli, potrebbero essere, semmai, la rappresentazione di una fine e di un principio. O forse, qualcosa invece li lega: anche quei ragazzi sono stati attesi sulla terra, e stanno andando verso un misterioso appuntamento.



<sup>1</sup> Macerata, Quodlibet editore.

<sup>2</sup> Vedi anche *In morte dell'ermeneutica*, in M. Ranchetti, *Scritti diversi. I Etica del testo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1999, pp. 383-391.

<sup>3</sup> M. Ranchetti, *Sulla vita interrotta* in *Etica del testo* cit., p. 391.

<sup>4</sup> E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977 (2002<sup>2</sup>).

<sup>5</sup> E. Canetti, *Party sotto le bombe. Gli anni inglesi*, Milano, Adelphi, 2005, p. 195 (corsivo del testo). All'inizio degli anni Ottanta in un pezzo raccolto in *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione* (Torino, Einaudi, 1983, p. 206) annotava, esattamente, Giulio Bollati: «Il vaso di Pandora oggi contiene un utilitarismo forsennato [...], il ritorno massiccio del “bellum omnium contra omnes”, la giustificazione di ogni aberrazione col contrapporvi prontamente una aberrazione di segno contrario, la degradazione crescente della parola a strumento pratico e della comunicazione a merce. Questo è il bagaglio con cui affrontiamo il viaggio breve verso il millennio».

<sup>6</sup> F. Fortini, *Lettera all'assemblea “Per la libertà dell'informazione”* [29 novembre 1994], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1755.

<sup>7</sup> *ivi*, p. 1754.

<sup>8</sup> *ivi*, p. 1755.

<sup>9</sup> Fortini in *Extrema ratio* (Milano, Garzanti, 1990) parla della «tragicomica vicenda del Partito comunista»: «Tragica - egli precisa - per l'oltraggio ad una straordinaria eredità e per il suo irrimediabile ritardo; comica per la miseria progettuale, l'incapacità di analisi storica, la corsa al salvataggio degli argenti dalle mani dei liquidatori» (p. 121). Una equilibrata analisi del passaggio storico tra i due secoli è nei due recenti interventi di Perry Anderson sulla «London Review of books», *An Invertebrate Left* (12.03.09) e *An Entire Order Converted into What It was Intended to end* (25.02.09): [http://www.lrb.co.uk/v31/n05/ande01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v31/n05/ande01_.html) e [http://www.lrb.co.uk/v31/n04/ande01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v31/n04/ande01_.html); e si vedano le lucide pagine di un testimone acuto come Enrico Deaglio: *Patria 1978-2008*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

<sup>10</sup> Rinvio in proposito al bel libro di Mario Pezzella, *La memoria del possibile* (Milano, Jaca Book, 2009), in particolare alle pagine che riprendono le analisi di Guy Debord; ma ho tenuto altresì presenti le riflessioni su Benjamin.

<sup>11</sup> M. Ranchetti, *Poesie ultime e prime* cit., p. 18. Vittorio Sereni in *Un posto di vacanza* (IV, 19 – 21) scriveva: «passano – tornava a dirsi – tutti assieme gli anni / e in un punto s'incendiano, che sono io / custode non di anni ma di attimi» (in *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981).

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 23. Nell'*Introduzione* Ranchetti scriveva: «Riproporre oggi la lettura delle tesi di Benjamin insieme con i materiali da cui derivano ha un significato preciso. Significa riproporre la lettura di un documento d'interrogazione radicale sulla storia in un momento in cui ogni domanda sul significato della storia sembra annullata o respinta con la fine delle grandi ideologie» (p. IX).

<sup>15</sup> A. Baricco, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 74.

<sup>16</sup> *ivi*, p. 20.

<sup>17</sup> *ivi*, p. 167.

<sup>13</sup> M. Proust, *Il tempo ritrovato*, trad. G. Caproni, Torino, Einaudi, 1963, pp. 384-385.

<sup>14</sup> Cito da F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. LXII.

<sup>15</sup> F. Rappazzo, “E questo è il sonno...” *Temì, montaggio, figuralità*. Rinvio al lavoro di Rappazzo sia per l'inquadramento del testo e i suoi riferimenti culturali e letterari, che per l'interpretazione dei vari passaggi: [http://www.ospiteingrato.org/Fortiniana/E'\\_questo\\_il\\_sonno\\_Rappazzo\\_16\\_06\\_2009.html](http://www.ospiteingrato.org/Fortiniana/E'_questo_il_sonno_Rappazzo_16_06_2009.html).

<sup>16</sup> Nel suo commento a Benjamin *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi sul concetto di storia* (Torino, Bollati Boringhieri, 2004) Michael Löwy, in margine alla seconda 'tesi', osserva: «Non c'è un messia inviato dal cielo: noi stessi siamo il messia, ogni generazione possiede un frammento del potere messianico che essa deve esercitare» (p. 46). Nello stesso commento si veda il pertinente richiamo a *Crepuscolo* (1934) di Max Horkheimer, pp. 45-46: «Se uno sta molto in basso, esposto a un'eternità di tormenti inflittigli dagli altri uomini, lo anima come un'aspirazione di salvezza l'idea che verrà qualcuno che sta nella luce, assicurandogli verità e giustizia. Non occorre nemmeno che ciò accada mentre egli è ancora in vita, e nemmeno mentre sono ancora in vita i suoi carnefici - ma un bel giorno, non importa quando, tutto dovrà essere sistemato... È amaro morire misconosciuti e nelle tenebre. Rischiare queste tenebre è l'onore della ricerca storica» (M. Horkheimer, *Crepuscolo. Appunti presi in Germania. 1926-1931*, Torino, Einaudi, 1977, p. 138).

## Fortini e la traduzione poetica. Verso l'altro: da Traducendo Brecht alla raccolta *Il ladro di ciliegie ed altre versioni di poesia*.

Erminia Passannanti

*Me-ti disse: è vantaggioso non semplicemente pensare ma anche vivere in accordo con il grande Metodo. Non essere identici a se stessi, abbracciare e intensificare le crisi, volgere in grandi i piccoli mutamenti e così via dicendo - bisogna non solo osservare questi fenomeni, ma agirli.*<sup>1</sup>

L'importanza della traduzione, come prassi e teoria, ha rivestito un ruolo preponderante nella carriera di Franco Fortini, tanto che, nel momento di andare in pensione dalla docenza all'Università di Siena presso la Facoltà di Lettere (Dipartimento di Filologia e Critica Letteraria), gli fu dedicato, quale omaggio accademico, un volume di saggi sulla sua personalità di intellettuale, studioso e traduttore. La silloge, curata da Romano Luperini, dal titolo *Tradizione / Traduzione / Società*, fu pubblicata da Editori Riuniti, nel 1989. Luperini sottolinea come Fortini avesse ricoperto il ruolo di ordinario di Storia della Critica con lo stesso fervore di ricerca e vastità di orizzonti per i quali fu ben noto come poeta, saggista e traduttore. I problemi del linguaggio posti da Fortini come dimensione borghese mai neutra, investono anche le sue riflessioni sulla traduzione / tradizione, laddove la domanda resta: quanto va salvato e quanto perduto in ogni atto di trasposizione linguistica, estetica ed ideologica dell'*esistente*?

### Traduzione come momento etico del dialogo

Il momento etico del dialogo, di cui parla Emmanuel Lévinas, quale prassi comunicativa di cui la poesia costituisce un modello particolarmente valido, ci sembra costituire un buon punto di partenza per discutere l'interesse di Fortini per le opere in versi di Bertold Brecht, rispetto al progetto di tradurle e farle conoscere ai lettori italiani, al contempo assimilandone 'inevitabilmente' la poetica, data la consonanza ideologica tra i due autori.<sup>2</sup> Idonea, a questo fine, la prospettiva di Maurice Merleau-Ponty ne *La prosa del mondo*, dove si mette in risalto la dinamica insita in ogni passaggio dal 'noto' al 'non noto', pertinente alla prassi della traduzione. Secondo Merleau-Ponty, al fine di rendere possibile questo passaggio, un testo deve abbandonarsi alla «forza trascinante della parola [...] sia che si tratti di proiettare l'altro verso ciò che io conosco e che egli non ha ancora capito, o di condurre me stesso verso ciò che sto per comprendere».<sup>3</sup> Per analogia, tale procedimento può essere esteso alla traduzione letteraria, la quale può attuare il tipo di sconfinamento ovvero trasgressione capace di condurre un testo fuori dal senso attribuitogli dal contesto linguistico e culturale di partenza. Pertanto, i significati che un testo può acquisire nella traduzione sono potenzialmente infiniti, fino a diventare mera traccia del loro orizzonte di senso.

Fermo restante l'arbitrio di discutere di traduzione come problema testuale e di genere, o di risolverlo creativamente senza gravarlo dei doveri verso il riconoscimento dell'altro da sé, sollecitati dalle tesi citate - se accettiamo come valida la riflessione



secondo cui il valore gnoseologico ed ermeneutico d'ogni scrittura si attiva dialogicamente «solo se la si intende come sconfinamento di me nell'altro e dell'altro in me»,<sup>4</sup> le responsabilità del traduttore, come quelle del critico, non appaiono certo di semplice risoluzione. Naturalmente, il traduttore che scegliesse in modo soggettivistico la traduzione creativa, favorendo, per così dire, l'«utopia» dell'atto poetico, liquiderebbe in buona parte il gravame della storia e della filologia del testo di partenza, forse perché incapace di immaginarne la differenza (tratto, questo, peculiare agli autori della postmodernità, come sostiene Fredric Jameson).

La prospettiva dialogica di Merleau-Ponty è trasferibile ad una teoria della traduzione letteraria basata su presupposti comunicativi, di negoziazione e scambio. In quest'interazione tra interprete e testo, l'altro da sé si pone come una presenza erratica, un doppio che, pur frequentando la lingua aliena del suo oggetto, vi riama ai margini. «Ogni altro», afferma Merleau-Ponty, «è un altro me stesso». Nell'alterità intrinseca del testo da interpretare, nella sua resistenza a svelare il proprio senso, consisterebbe il valore d'ogni nuova significazione. Tuttavia, per Merleau-Ponty, la mente interpretante conosce solo se stessa: «non v'è posto per l'altro nel mio campo, ma almeno questo posto è pronto per lui da quando ho cominciato a percepire». <sup>5</sup> Alla parola è, dunque, affidato il compito di concretizzare il muto rapporto, mai certo, con l'alterità. <sup>6</sup>

Nella traduzione letteraria, questo processo acquisisce valenza metacritica in quanto dalla decostruzione dell'unità da tradurre si procede ermeneuticamente, tramite la messa in evidenza delle sue caratteristiche strutturanti interne, verso la ricostruzione dell'oggetto interlocutorio, delle sue peculiarità, in una nuova totalità. In tale ordine d'idee, l'assimilazione alla propria lingua, da parte del traduttore della lingua aliena del testo tradotto, vale a dire l'esperienza linguistica dell'altro da sé, sarebbe garantita dalla disponibilità dialogica del soggetto traduce e dalla sua cognizione dei limiti e dei rischi di quest'impresa. Tale nozione emerge in modo evidente dai versi della poesia di Franco Fortini, «Traducendo Brecht», dove significativo è il contrasto tra la falsità degli scontri sociali del mondo borghese capitalistico («l'odio è cortese»), e l'elevatezza dello scrivere poesia in solitudine, o anche del tradurre i contenuti con intensità dialogica («ascoltavo morire / la parola di un poeta e mutarsi / in altra, non per noi più, voce»):

Un grande temporale  
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato  
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.  
Fissavo versi di cemento e di vetro  
Dov'erano grida e piaghe murate e membra  
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando  
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,  
ascoltavo morire  
la parola d'un poeta o mutarsi  
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi  
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli  
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso  
credo di non sapere più di chi è la colpa.  
Scrivi mi dico, odia  
chi con dolcezza guida al niente  
gli uomini e le donne che con te si accompagnano  
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici  
scrivi anche il tuo nome. Il temporale  
è sparito con enfasi. La natura

per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi. (*Poesie Scelte*, p.125)

Il momento circostanziale della traduzione poetica diviene dialettico dal momento che il tradurre agevola la comprensione della funzione comunicativa del linguaggio, anche quando si ponga in contesti d'apparente subordinazione rispetto alla poesia di primo grado. Intesa come un omaggio al Brecht, la poesia citata è al contempo una riflessione sul processo empatico che s'instaura tra due personalità poetiche impegnate nello scambio traduttologico, e l'irriducibile distanza linguistica, culturale o storica che le divide. In tali circostanze, il compito del traduttore-poeta è rendere la *gestalt* dell'altro da sé, sfidandone il diritto di precedenza (per non trascurare il proprio). "Traducendo Brecht" non suggerisce semplicemente un'idea di traduzione come co-scrittura - o *sympoetry* (poesia come empatia, e arte come complementarietà) teorizzata da Friedrich Schlegel.<sup>7</sup> Descrive il processo del comporre e tradurre poesia come atto decostruttivo dagli esiti mai scontati. Nell'intervista *Che cos'è la poesia?* dell'8 maggio 1993, commentando le fasi di scrittura e riscrittura della poesia lirica, Fortini spiegava:

Ecco, qui bisognerebbe ricordare una cosa che è stata detta da un famoso critico canadese in modo paradossale ma anche in modo molto serio, che definiva la poesia lirica come quel genere di poesia nella quale l'autore *finge* l'assenza di pubblico, finge di parlare o di scrivere per sé o tutt'al più per un *tu* o per un *voi*, come destinatari immaginari o reali, come destinatari di una epistola, come ascoltatori di una orazione. Insomma non c'è poesia lirica che non implichi la costituzione di una persona almeno a cominciare da quella che parla. Ora questa persona però non è intesa nel senso anagrafico; è colui che lo scrittore o il parlante finge sia l'autore. Insomma bisogna cercare di evitare l'inganno della identificazione che è così corrente scolasticamente.<sup>8</sup>

Il passo citato, in cui Fortini mostra le differenze irriducibili tra un autore e l'altro, in termini di maschera autoriale, invita a riconsiderare il termine *sympoetry* coniato da Schlegel. Inoltre, ispirandosi al rifiuto di Novalis verso la tirannia della nozione classica di *imitatio*, Fortini ricorda come, nel tradurre un dato autore, il poeta traduttore non pratici l'*imitatio*. Questo perché, per Novalis, la traduzione poetica non somiglia alla poesia: è la poesia. Analizzando "Traducendo Brecht", anche Luca Lenzini ha commentato le ragioni e la genesi dell'ammirazione di Fortini per Brecht. Nella sua monografia *Il poeta di nome Fortini* (1999), Lenzini nota:

[...] potremmo lasciare in secondo piano il nome del poeta tedesco e spostare l'attenzione sulla prima parola del titolo, rammentando quanto è stato detto dell'attività del traduttore, cioè che "è uno degli aspetti principali del lavoro dello scrittore come mestiere e come *servizio*, oltre che della particolare vocazione critica e poetica di Fortini". [...] Si può ben dire, quindi, che il titolo "Traducendo Brecht" riunisce il nome di un autore cruciale per Fortini ed il riferimento a "un genere" mediano, extraterritoriale, tanto discusso nello statuto teorico, quanto indispensabile per la sopravvivenza della cultura, che non poteva non stimolare nel vivo la sensibilità di uno scrittore attentissimo ai meccanismi di produzione e riproduzione del sapere.<sup>9</sup>

I testi di Brecht rappresentano, sia a livello ideologico sia tematico, il sostrato motivante, rintracciabile nel fitto reticolato subtestuale dell'opera fortiniana, dalla teoria dello straniamento all'idea del destinatario come collaboratore dell'artista.<sup>10</sup> L'incontro con Brecht, infatti può essere considerato un evento centrale della maturazione artistica

di Fortini poeta, soprattutto riguardo al suo ricorso al motto sapienziale e all'allegorismo (*L'erba e l'animale, L'animale, Il merlo, Il falso vecchio*).<sup>11</sup> La risposta traduttologica che Fortini offre ai testi di Brecht indica, dunque, sul piano dell'ingegno, non solo la piena compatibilità ideologica tra i due autori, ovvero l'adesione di Fortini al contenuto delle idee espresse da Brecht, ma il carattere interpellativo che, per Fortini-traduttore, ebbe la trasposizione, all'interno del proprio universo linguistico e poetico, dei temi brechtiani, rinvenibili nelle poesie raggruppate sotto il titolo "Traducendo Brecht" e incluse nella raccolta *Una volta per sempre*, del 1963. La sequenza è composta da undici poesie che rimandano all'ideologia marxista e alla parabola del Comunismo europeo (*Il Comunismo, 4 novembre 1956, Fine della preistoria*).

Il processo di assimilazione ed elaborazione delle tematiche brechtiane ebbe inizio con la traduzione (o versione) che Fortini realizzò della *Santa Giovanna dei macelli*, pubblicata da Einaudi nel 1951 e di *Madre Coraggio*, realizzata nel 1952. Nel 1958, viene pubblicata anche *L'opera da tre soldi*, consolidando l'impegno fortiniano di rendere in italiano la drammaturgia brechtiana. Oltre un decennio separa la traduzione de *Il Romanzo da tre soldi* dalla pubblicazione, nel 1972, di *Storie da calendario*, tratto da *Gli affari del Signor Giulio Cesare e Storie da Calendario*. Nel 1974, della vasta produzione lirica brechtiana, Fortini traduce e pubblica, in appendice alle *Poesie Scelte*, una selezione di versioni, in cui compaiono *La letteratura sarà esaminata, Un tempo e Come schedarla, la piccola rosa...* Infine, nel 1982, Fortini porta a conclusione *Il ladro di ciliegie*, una raccolta di traduzioni poetiche, il cui titolo s'ispira ad una poesia di Brecht del 1952. Pubblicata da Einaudi nel 1982, la raccolta *Il ladro di ciliegie*, chiarisce la natura composita di queste versioni che rendono possibile un dialogo poetico e ideologico all'insegna di Brecht, con altri poeti quali Luis de Góngora e Heine, Baudelaire, Mandel'stam e Kao Che. L'antologia, che raccoglie il meglio dei quarant'anni di attività traduttologica e poetica di Fortini, comprende inoltre traduzioni senza testo a fronte da Milton, Goethe e Rilke, Éluard, Enzensberger e Attila József.

Come nota Umberto Eco in *La definizione dell'arte*, il rapporto tra il 'contenuto-di-coscienza' e il momento ermeneutico non è solo formale, ma formativo. In questo senso, leggiamo i versi di Fortini come un'autoeducazione alla resistenza verso la mera gratificazione della forma: «Scrivi mi dico, odia/ chi con dolcezza guida al niente/ gli uomini e le donne che con te si accompagnano/ e credono di non sapere.» vv. 14-17). Vi sono diverse poesie che Fortini dedica ai suoi modelli e all'atto del tradurre i versi. "Traducendo Brecht", metacritica dell'agire traduttivo, porta espressamente allo scoperto le dinamiche in atto non solo tra due testi, ma tra due identità poetiche entrate in un rapporto dialogico tramite la traduzione. In "Traducendo Brecht", infatti, egli crea un'immagine speculare di se stesso seduto al tavolo di lavoro, intento alla traduzione di una poesia di Brecht, mentre fuori infuria un temporale, già citata: «La natura / per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.»<sup>12</sup> In questi versi emerge, sottintesa, una dialettica della volontà, che a dispetto del pessimismo dell'intelligenza non indietreggia dinanzi all'azione anche più aleatoria, quale potrebbe essere lo scrivere versi. L'immagine del temporale rende la forza pressoché alchemica, necessaria a intraprendere l'atto creativo ed ermeneutico del tradurre un testo all'interno del ciclo di dissoluzione e rinascita che lo avviluppa. Sullo sfondo dei violenti fenomeni che accompagnano un temporale ('lampi' e 'acqua'), la poesia di Fortini riferisce l'esperienza del trasferire la *gestalt* del testo di partenza in grida, membra e piaghe murate. Sul piano linguistico, la materia della lirica brechtiana è ricomposta in una forma unitaria della stessa concretezza dei «versi di cemento e di

vetro» brechtiani. Nella prima strofa, la sequenza dei versi 6-10 indica l'attento disporsi della mente all'acquisizione di questa alterità dialogica («Con cautela, guardando/ ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,/ ascoltavo morire/ la parola d'un poeta») e propone una trascendenza della sostanza testuale in una nuova dimensione metafisico-conoscitiva («la parola d'un poeta o mutarsi/ in altra, non per noi più, voce»). Tradurre un testo straniero vuol dire, per il poeta traduttore, richiamare in vita con l'aiuto degli elementi, energie altrui forse lontane, affinché si manifestino «qui e ora», farle proprie, interpellando il testimone di una storia e di una cultura diversa da quella d'arrivo, e infine svolgere una funzione profondamente creativa, oltre che comunicativa, in seno ad una più vasta ed eterogenea sfera culturale d'appartenenza.

Pertanto, Brecht conferma, con la vitalità teorica d'insieme della sua opera lirica e drammaturgica, un dato essenziale all'idea di funzione poetica che va maturando Fortini: la sua comunicabilità, traducibilità, malleabilità. La traduzione poetica è, in tal senso, un'esperienza di continuo arricchimento, il disvelarsi, nel suo procedere, di un ideale di continuità della poesia passata in quella presente, in un gioco di familiarità ed estraneità tra interprete ed interpretato con un moto interrogativo mai compiuto di 'unificazione di prospettive'. Questa prospettiva, che ricorda la «fusione di orizzonti» di cui parla Gadamer in *Verità e metodo* (1960) non preclude che nel processo traduttologico si mantenga la singolarità dei due (o più) termini a confronto.<sup>13</sup>

Una riflessione sul ricorso di Fortini all'allegorismo è, di conseguenza, centrale alla comprensione delle sue scelte di autori svariati quali Milton, Goethe, Kafka, Brecht e dei loro testi da tradurre. L'allegoria, infatti, comunica una visione d'insieme 'altra' e distaccata, ovvero critico-negativa, dell'esperienza che il poeta ha fatto di una data realtà.

Nel costruire un'immagine che rimanda ad un significato concettuale diverso da quello letterale, l'allegoria rende possibile la creazione di un ordine nuovo e di un ambito distinto, posti al di là dei limiti effettivi dati del testo di partenza, da cui il poeta ricava il maggior utile. In questa prospettiva, il 'temporale' della poesia "Traducendo Brecht" è indicativo di una volontà ermeneutica che opera in ambito traduttologico per sconvolgere un ordine esistente al fine di ricrearne uno nuovo. Il valore del poeta-traduttore risiede nel compromesso fra il modo in cui percepisce il messaggio e le realtà formali del testo di Brecht, e il modo in cui esprime il proprio messaggio, in quanto soggetto che agisce creativamente l'atto del tradurre, interiorizzando le norme dal testo di partenza, ed eventualmente transcendendole con una voce propria (ovvero 'aggiungendo', a quello dell'autore del testo di partenza, Brecht, il proprio «nome», la propria *authorship*). Dunque, Fortini attribuisce al proprio scrivere e tradurre versi di Brecht la capacità di stabilire uno spazio di confronto e discussione, ma anche di distinzione dal suo modello stilistico ed ideologico. Solo con la consapevolezza di questo scarto («Nulla è sicuro, ma scrivi»), il traduttore può ricondurre a sé la funzione comunicativa e creativa del tradurre un testo poetico. Una metacritica al processo del tradurre va rintracciata inoltre nella sezione *Di seconda intenzione*,<sup>14</sup> della raccolta *Paesaggio con serpente* (1984), in cui la breve poesia *Traducendo Milton* rimanda all'intertesto brechtiano, esplicitato in "Traducendo Brecht":

Gli alberi i freddi fitti alberi grandi  
E anche robusti ma tutti verbi bianchi  
Con palme e frecce diramate e fili  
In vetta al bosco visi svelti gli alberi  
Lieti di gelo e rotondi, guaine

Scuoiate di agro latte e le pasture  
Dilatate di gramini e scintille  
I rivi accesi di spade vivaci  
E la ventilazione delle cime....<sup>15</sup>

L'ambientazione barocco-pastorale di *Traducendo Milton* - che si appoggia tuttavia su una sintassi novecentista che fa a meno del verbo (e della punteggiatura, tranne che per una singola virgola e alcuni puntini sospensivi, in chiusura) - rappresenta un ulteriore anello di contatto tra il tipo di poesia allegorica impiegata da Fortini in *Paesaggio con serpente* (si avverte in questa poesia l'esperienza della traduzione del *Lycidas* di Milton), la pittura barocca studiata durante i suoi studi universitari (si riprende l'allegorismo dell'*Eco e Narciso*,<sup>16</sup> di Poussin), e la metodologia con cui Fortini integrava alla propria poetica le poetiche altrui tramite quelle che amava definire «versioni» d'autore. Interessante, a questo proposito, l'enfasi di Fortini sulla ridondanza del testo di partenza dinanzi ad una traduzione creativa, per la quale, l'assimilazione dell'Altro, da parte dell'Io poetico narcisistico, è totale:

se è Montale a tradurre un testo della Dickinson, ne risulterà che a me la poesia della Dickinson non interesserà quasi più. Mi interesserà soltanto il risultato a cui Montale è pervenuto. Infatti, ha perfettamente ragione, in questo caso, Montale ad eliminare l'originale (solo i cialtroni, sosteneva Goethe, sono modesti). Nel caso della mia traduzione di Goethe, ho inutilmente pregato Einaudi di non pubblicare i testi a fronte, forse per farmi anch'io bello all'ombra di quello che aveva fatto Montale con la Dickinson, ma non c'è stato verso di convincerlo. Gli editori vogliono il testo a fronte! Quanto al traduttore, egli considera che quelle poche pagine, che ritiene ora assolutamente sue, non abbiano più bisogno di confronto - se valgono, allora stanno in piedi e camminano da sole!<sup>15</sup>

Dalla prospettiva del traduttore, il testo tradotto si colloca all'interno dell'esperienza dell'altro, e tuttavia sussiste solo nella sua volontà di non-presenza.<sup>16</sup> D'altra parte, l'estraneo, rimanendo tale, sollecita riflessioni su come rispondere al suo appello, contribuendo a sviluppare la coscienza della differenza come dato di un'interculturalità, e transindividualità, che esige una politica della tolleranza sia giuridica, sia culturale, come suggerisce la poesia di Brecht (il furto delle ciliegie, in realtà, non sussiste, in quanto, nell'universo utopico-onirico del testo, la proprietà dell'albero della tradizione è disponibile a chiunque).

A questo proposito, vale citare anche Benjamin, che ne «Il compito del traduttore», spiegava come nel testo da tradurre esistano degli elementi incomunicabili che impongono al traduttore un intervento creativo sui significati di partenza:

Just as the manifestations of life are intimately connected with the phenomenon of life without being of importance to it, a translation issues from the original - not so much from its life as from its after life. [...] There remains in addition to what can be conveyed something that cannot be communicated [...] It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is exiled among alien tongues, to liberate the language imprisoned in a work.<sup>17</sup>

Lo scambio dialogico che si propone questo tipo di traduzione, rispetto alla presunta incomunicabilità del testo di partenza, implicherebbe il trascendere la rigidità dell'*authorship*, attribuita al testo originale. Allo scopo di verificare questa prospettiva,

è utile esaminare la traduzione di Fortini della poesia di Brecht, *Il ladro di ciliegie*, il cui contenuto allegorico legittima una teoria della traduzione come «appropriazione», con la relativa intromissione della lingua del traduttore nella lingua da cui traduce, appartenente all'altro da sé. La poesia di Brecht si pone, in tal senso, come la pagina di un diario ideologico cifrato, ma non inattingibile. Nella traduzione offerta da Fortini, il testo recita:

Una mattina presto, molto prima del canto del gallo,  
mi svegliò un fischiotto e andai alla finestra.  
Sul mio ciliegio - il crepuscolo empiva il giardino -  
c'era seduto un giovane, con un paio di calzoni sdrucciati,  
e allegro coglieva le mie ciliegie. Vedendomi  
mi fece cenno col capo, a due mani  
passando le ciliegie dai rami alle sue tasche.  
Per lungo tempo ancora, che già ero tornato a giacere nel mio letto,  
lo sentii che fischiottava la sua allegra canzonetta.<sup>18</sup>

Il testo presenta la circostanza insolita di un giovane indigente che Brecht sorprende a rubare ciliegie dall'albero del suo giardino all'alba. Paradossalmente, il ladro non sembra avere un atteggiamento furtivo, in quanto fischia una canzonetta con disinvolta allegria, né timore del padrone di casa, sicché nel vederlo apparire alla finestra lo saluta con inusitata cortesia. Altrettanto inspiegabilmente, il proprietario del ciliegio - Brecht stesso - non curandosi del furto, ritorna a dormire. La luce vaga che pervade il giardino nelle ore prime del mattino colloca entrambi gli uomini in una dimensione irrealistica come a creare confusione nella nostra abituale percezione di ciò che è anomalo. Il lettore avverte l'effetto straniante voluto da Brecht, in quanto il contenuto politico del testo diviene presto manifesto.

In questa traduzione del 1956, si palesa l'effetto 'd'interferenza' messo a punto dal poeta-traduttore, a cui pensa Fortini quando parla di «versione d'autore» (della «voce che risuona dentro la voce»): il tono obiettivo e piacevolmente distaccato del poeta che racconta l'evento, le sue maniere borghesi da padrone di casa, evidenziano la differenza di classe tra i due uomini, il ladro e il signore derubato, accomunati non solo dalla rilevata e quanto mai stravagante cortesia reciproca, ma da una sorta di tacito accordo; a livello simbolico, l'albero rappresenta la gerarchia sociale, oltre che la successione genealogica delle generazioni. L'allegoria dell'albero come asse della vita anche economica propone un conflitto d'interessi tra i due personaggi rappresentati, che si conclude, come dicevo, con uno scambio pacifico: Brecht lascia che il povero giovane si sfami con i frutti dell'albero lasciato a sua disposizione, e il ladro si dimostra rispettoso nei confronti del proprietario, pur rimanendo risoluto nei suoi intenti.

L'allegoria de *Il ladro di ciliegie*, che Fortini elegge a titolo delle sue versioni d'autore (prive di testo a fronte), si offre a molteplici letture, come ha notato Romano Luperini nel corso di uno scambio personale con Fortini in merito a questa poesia, successivamente riferitomi. Secondo Fortini, una delle tante interpretazioni possibili di questo testo di Brecht va ben oltre il problema della miseria del proletariato urbano, essendo un discorso metacritico che è metafora del saccheggio dell'eredità letteraria borghese da parte delle avanguardie.

Sul piano della dimensione onirica, in ugual modo presente a mio avviso, la logica alla base di questa cronaca in versi di un comune reato potrebbe chiamare in causa non solo l'angoscia di castrazione dell'uomo maturo nei confronti del giovane, ma anche

quella del poeta del testo di partenza nei confronti del poeta che lo traduce. L'allegoria sarebbe pertanto interpretabile freudianamente come il timore dell'artista borghese di essere defraudato della propria virilità-originalità-paternità autoriale, simboleggiata dal ciliegio stracolmo di frutti, che il giovane poeta-traduttore dalla condotta anti-borghese, con addosso dei pantaloni sdrucciti, depreda, come ricorda anche il Manzoni quando dice: «a noi il rappezzare gli sdrucciti che i giovani fanno». La poesia, dunque, traduce il linguaggio dei sogni, così come il traduttore di poesia traduce, come in un sogno, il linguaggio di un poeta tanto vicino, e al contempo remoto, da sembrare irreali.

In tale ottica, l'albero di ciliegie, come palo della cuccagna, ovvero eredità culturale, costituirebbe una simbologia anche fallica, che intravede nell'abilità del ladro di raggiungere la cima dell'albero e rubarne i frutti un'aggressività creativa temibile e tuttavia ammirevole, come suggerisce il proverbio popolare tedesco «Wenn man etwas gern hätte, scheut man keine Mühe»: «Chi vuole raccogliere ciliegie mature deve imparare ad arrampicarsi». I due versi d'apertura, rispettando le convenzioni della ballata popolare a sfondo sessuale (nella simbologia popolare tedesca e anglosassone, la 'ciliegia' e la 'rosa', entrambe appartenenti alla famiglia del *prunus*, rappresentano l'imene), associano il furto delle ciliegie a quello dell'innocenza puberale e della deflorazione. Senza dubbio, Brecht doveva conoscere la ballata *I Gave My Love A Cherry*, la cui origine è una lirica del tredicesimo secolo, dal titolo *I have a young sister*, che cattura l'innocenza del dono della bellezza puberale e il desiderio di consumazione sessuale associato alla disponibilità delle ciliegie.

A livello infra/intertestuale, ripeto, il motivo che anima questa traduzione potrebbe rappresentare la tensione interautorale esistente in Fortini nei confronti di Brecht. Nel tradurre la compiacenza del poeta affinché le proprie ciliegie continuino ad essere rubate dall'allegro furfante, Fortini ne coglie la metaletterarietà, senza per altro privare il testo brechtiano delle sue implicazioni sia politiche sia erotiche come trasfigurazione dell'altro da sé: «Per lungo tempo ancora, che già ero tornato a giacere nel mio letto, /Lo sentii che fischiava la sua allegra canzonetta».<sup>19</sup>

La lingua onirica e la circostanza fittizia del testo brechtiano, che rende implicito il messaggio «Serviti pure, questo è il Paese della Cuccagna e nessuno va in prigione per un furto di ciliegie», presenta una situazione (legale e politica) utopistica, che tuttavia è resa possibile quale suggestiva, surreale variante dell'ideologia comunista. Con il proporre una morale della generosità e della tolleranza, la poesia sembrerebbe un 'invito a servirsi', che Brecht, quale autore del testo di partenza (e suo teorico), indirizza ai futuri poeti-traduttori: invito che Fortini accoglie tramite l'impiego simbolico del messaggio brechtiano come titolo delle sue versioni di poesia. L'invito è infatti, quello a risolvere, in sede ermeneutica e dialogica, le eventuali divergenze culturali tra due personalità a confronto, senza trasformare questo scambio in un conflitto d'interessi, al fine di consentire al poeta-interprete di esercitare la propria libertà creativa su testi altrui, stabilendo con questi un tacito patto di abilità e misure. Ciò che emerge è una valorizzazione del momento traduttivo come scambio che trascende la mera equivalenza formale tra i due testi a confronto, come suggerisce il saggio di Fortini, «Virtuosismi e paradossi del tradurre», che nel testo tradotto «ricerca nella lingua d'arrivo, quel che l'autore avrebbe scritto se in quella lingua avesse composto».<sup>20</sup>

Ricorrendo ad una variazione umanizzata dell'allegorismo delle favole di Esopo, il giudizio di Brecht sul poveraccio scanzonato, appollaiato su un ramo del suo albero simile ad un merlo, mette in evidenza una condizione di diritto, piuttosto che di abuso. Insomma, l'adozione del titolo *Il ladro di ciliegie* rende conto dello spirito con cui

Fortini si avvicina alle *ciliegie* della poesia di Brecht. Infatti, poesie come *La letteratura sarà esaminata*, *Un tempo*, *Come schedarla la piccola rosa* confermano l'attitudine dialogica con cui Fortini adotta ed elabora i contenuti tematici e stilistici dell'opera di Brecht. Ciò appare evidente nella traduzione di *Die Literatur wird durchforscht werden*, del 1939 (*La letteratura sarà esaminata*), che Fortini realizza nel 1958:

*Ma sarà data allora lode a coloro  
Che sulla nuda terra si posero per scrivere  
Che si posero in mezzo a chi era in basso  
Che si posero a fianco di chi lottava*

*Che dettero notizia delle pene di chi era in basso,  
che dettero notizia delle gesta di chi lottava,  
con arte, nel nobile linguaggio  
innanzi riservato  
alle glorie dei re.*

In questa traduzione torna, in forma allegorica, il tema dello scrivere come arte nobile messa a disposizione della gente comune, come fece Brecht: «Ma sarà data allora lode a coloro / Che sulla nuda terra si posero per scrivere. » Fortini desume da «Die Literatur wird durchforscht werden» l'idea dell'adozione di un linguaggio alto per la rappresentazione del dramma degli umili, e celebra Brecht come colui che 'riscrive' («con arte, nel nobile linguaggio») la tradizione borghese, tenendo presente il dovere dell'altro da sé («Che dettero notizia delle pene di chi era in basso»). Questa è infatti una forma di traduzione riscrittura, utile alla lotta di classe. Il concetto è trasferito nella poesia del 1965 *Diario linguistico (L'ospite ingrato I, 1966)*, dedicata a Pasolini, che dichiara: «la sublime lingua borghese è la mia lingua».

L'adesione di Fortini alle tematiche brechtiane, vale ripeterlo, non si limita alla sola corrispondenza ideologica - si veda l'uso ricorrente che Fortini fa al tema brechtiano dell' 'errore', della 'lotta', della 'vista' (poesie come *Betrachtung vor der Fotografie der Therese Meier*, in cui Brecht descrive il contenuto di una foto ottenendo un effetto di straniamento del soggetto rappresentato) - ma si estende allo stile, dalle scelte lessicali al linguaggio figurato. Desunti da Brecht, anche i modi del salmo luterano, accostati a quelli delle ballate popolari, in cui si avverte un riverberare, all'interno del linguaggio popolare, della tradizione letteraria ufficiale.

In conclusione, nonostante Fortini abbia tradotto autori prestigiosi di culture, epoche e lingue diverse, il suo dialogo con Brecht costituisce la fase più significativa e probabilmente più intensa del suo procedere letterario, in cui confluiscono i suoi linguaggi elettivi e le sue attività di critico e poeta. D'altro canto, per i conoscitori dell'opera di Fortini è difficile immaginare la sua scrittura saggistica e lirica senza l'ideale di 'alterità' su cui fondò la sua teoria e pratica della traduzione d'autore.<sup>21</sup>





---

<sup>1</sup> Il *Me-ti, Buch der Wendungen* fu iniziato nel 1934 durante la permanenza di Brecht nell'isola danese Svendborg (mia la traduzione dal tedesco *Me-ti*, il saggio cinese del *Buch der Wendungen*, rappresenta Lenin. Il breve testo, dato alle stampe nel 1965, è una critica allo stalinismo che riduceva il marxismo alla mera prassi politica del partito comunista.

<sup>2</sup> E. Lévinas, *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Books, 1982.

<sup>3</sup> M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 135.

<sup>4</sup> *ivi*, p. 136.

<sup>5</sup> *ivi*, p. 137.

<sup>6</sup> I limiti dell'ottica di Merleau-Ponty sono rappresentati dall'assunto che l'esperienza dell'altro sia sempre esperienza di un decentramento, o di una replica, una sorta di filiazione e di espansione dell'io che rende l'altro da sé un proprio doppio.

<sup>7</sup> Cfr. F. Schlegel, *Literary Notebooks, 1797-1801*, (frammento 499), 1957, p. 1100.

<sup>8</sup> F. Fortini, *Che cos'è la poesia*, RAI Educational, 8 maggio 1993.

<sup>9</sup> L. Lenzi, *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, pp. 125-126.

<sup>10</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri: saggi di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, Il Saggiatore, 1965, [sec. ed., Garzanti, 1974], p. 314; «L'importante che lo spettatore sia messo nella situazione di farsi traduttore; che dalla contemplazione di orbite apparenti e lontane egli tragga le leggi del suo proprio moto, e le pronunci per mutarle».

<sup>11</sup> A proposito di Fortini conoscitore e traduttore di Brecht, cfr., G. Nava, *Fraternizzavamo in Brecht: il carteggio Barthes-Fortini*, Archivio, Memoria II, in *L'ospite ingrato*, 1999. Delle numerose versioni poetiche che Fortini ha realizzato di grandi autori della tradizione letteraria europea, la traduzione delle poesie di Brecht ha ricevuto particolare attenzione per l'ammessa influenza esercitata dai motivi brechtiani sui contenuti artistici e intellettuali della produzione fortiniana, come ha sottolineato Nava in molti suoi saggi su Fortini.

<sup>12</sup> F. Fortini, *Poesie scelte 1938-1973*, Milano, Mondadori, 1974, p. 125.

<sup>13</sup> Mi rifaccio alle linee fondamentali dell'ermeneutica di H.G. Gadamer in *Verità e metodo* (1960), in cui l'«essere» è fatto coincidere con il linguaggio inserito in un circolo comunicativo e interpretativo, condizionato da storia e tradizione. Apertura e infinità del dialogo, mai chiusa interrogazione, secondo Gadamer, sono prerequisiti dell'esperienza ermeneutica.

<sup>14</sup> La sezione *Di seconda intenzione* contiene, inoltre, versioni da Shakespeare, Tasso, Góngora, e Cartesio.

<sup>15</sup> F. Fortini, *Versi scelti: 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990, p. 284.

<sup>16</sup> Il dipinto di Poussin, *Eco e Narciso*, è posto in copertina alla raccolta *Versi Scelti, 1939-1989*, pubblicato da Einaudi, nel 1990.

<sup>17</sup> W. Benjamin, «The Task of the Translator» (1923) (in *Illuminations*, 1969), tratto da Lawrence Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, New York & London, Routledge, 2000.

<sup>18</sup> F. Fortini, *Il Ladro di Ciliegie e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982, p. 103.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Id., *Disobbedienze. Gli anni dei movimenti: scritti sul Manifesto, 1972-1985/1985-1994*, Manifestolibri, 1997, p. 224.

<sup>21</sup> *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, a cura di Erminia Passannanti, E-Book, Google Books, 2004.

## La poesia novissima, l'informale e il futurismo: Note per un raffronto.

Clodina Gubbiotti

«Non vi è stato avvenimento, nell'arte d'avanguardia dopo l'informale [...] per il quale non sarebbe possibile reperire un precedente, più o meno diretto, più o meno grezzo, nella poetica futurista e nelle varie forme da essa propuginate, di sconfinamento della pittura».<sup>1</sup> Così, quasi quaranta anni fa, Maurizio Calvesi si esprimeva sull'ineguagliabile influenza che il futurismo ha esercitato sulle poetiche delle ondate neo-avanguardistiche del secondo dopoguerra, dal neo-dada alla Pop-Art e all'arte povera, dalla contestazione hippy a quella studentesca. Anche a costo di gravi semplificazioni, sembra possibile affermare che le ansie epistemologico-formali dell'arte d'avanguardia del secondo dopoguerra si inseriscono nel filone del tema futurista di un'arte instancabilmente anti-contemplativa, capace di comunicare lo *choc* inferto dai nuovi valori assoluti della modernità sull'esperienza della materia e della vita. Con i temi della simultaneità e del dinamismo, il futurismo introduce nell'arte il nuovo valore assoluto della modernità, sia esso concepito in termini di energia o di cinetismo reale, creando

Non più un'arte statica, dunque, frutto di un esercizio contemplativo che pone la percezione estetica al di fuori del flusso del reale, neutralizzando di fatto la vita, ma un'arte capace di incorporare in sé la vita in quanto pulsione vitale e la realtà nel suo farsi.<sup>2</sup>

La vigile curiosità borghese, insieme ad una vitalità dionisiaca che aderisce alla legge del divenire rifiutandosi di cedere alla superficiale ed annoiata assuefazione al nuovo, spingono Filippo Tommaso Marinetti a interrogarsi sulle modifiche che la modernità apporta sulla psiche e sulla sensibilità contemporanee, ovvero la nascita di «coscienze molteplici e simultanee nello stesso individuo»<sup>3</sup> resa possibile dai nuovi mezzi di comunicazione e di trasporto:

Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno, da una piccola città morta dalle piazze deserte [...] ad una grande capitale, irta di luci, di gesti e di grida... L'abitante di un villaggio alpestre, può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoltosi cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York.<sup>4</sup>

Scopo delle nuove forme linguistiche futuriste sarà allora non la rappresentazione fenomenica della realtà, quanto invece tramutare la sensazione dinamica e l'evento energetico, realtà innanzitutto psichiche che nascono dall'esperienza del movimento e della simultaneità, in una poetica nuova, azionistica e vitalistica. La scoperta della 'simultaneità' in particolare invalida la linearità del ragionamento logico quale mezzo di comprensione del quotidiano. Leggiamo ne *Il teatro futurista sintetico* (1915), di Marinetti, Settimelli e Corra:

È stupido voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita [...] la realtà ci vibra attorno assalendoci con *raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati*.<sup>5</sup>

Al pensiero logico si sostituisce quello ‘analogico’, al contempo frutto della modernità tecnologica più spregiudicata e atto di intuizione mistica da ricondurre ai movimenti più profondi e ancora inesplorati della psiche:

Le intuizioni profonde della vita congiunte l’una all’altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una psicologia intuitiva della materia. Essa si rivelò al mio spirito dall’alto di un aeroplano.<sup>6</sup>

L’utopia futurista di un’immaginazione senza fili è il sintomo più palpabile della volontà di contatto con l’universo, dell’ambizione di far parte del flusso di energia elettrica e della vita molecolare decretando la «morte dell’io letterario», abbandonando cioè le costrizioni e la finitudine

dell’*io* che i poeti hanno descritto, cantato, analizzato e vomitato [...] Si deve esprimere invece l’infinitamente piccolo che ci circonda, l’impercettibile, l’invisibile, l’agitazione degli atomi, il movimento Browniano.<sup>7</sup>

Saltati tutti i legami con i «fili a piombo» della logica, la sintassi, «cifrario astratto» e intermediario meramente comunicativo, ha ormai perso la sua capacità di rappresentazione e contatto: «La sintassi era una specie d’interprete e di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo intermediario, perché la letteratura entri direttamente nell’universo e faccia corpo con esso». <sup>8</sup> È stato giustamente evidenziato che il potenziale di accelerazione dei processi comunicativi del linguaggio analogico futurista e la sua immediatezza comunicativa, ovvero propagandistica, hanno per certi versi percorso e cavalcato sia le tecniche della pubblicità, sia la retorica del partito di massa fascista.<sup>9</sup> Vi è tuttavia anche una componente orfica ed ombrosamente anti-comunicativa di eredità simbolista che rimane preponderante nell’opera di Marinetti.<sup>10</sup> L’uso del frammento futurista germoglia dai semi del linguaggio mistificatorio dal ricco potenziale anti-comunicativo mallarmeano e l’effetto di *sconnessione* totale che esso genera è solo apparente: il linguaggio serba in sé l’ambizione nominalista di essere l’essenza dell’universo che prende forma a partire dal nome stesso delle cose. Ma con il futurismo, è la macchina e il turbinio di sensazioni e di coscienze che essa produce a dare un nome alle cose: se il logos divino introduce ordine nell’universo, creando le cose nominandole una a una, la simultaneità del verbo Marinettiano ambisce a sconvolgere quest’ordine reintroducendovi il caos originario:

Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l’immaginazione senza fili. Giungeremo un giorno ad un’arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi non è necessario.<sup>11</sup>

La rifondazione in senso anti-logocentrico dell’istituto linguistico attraverso lo scardinamento del presupposto della comunicazione logico-discorsiva, ovvero il rispetto delle normali gerarchie sintattiche, sarà il primo obiettivo del lavoro ‘sanamente’ (nel senso di pre-fascista) distruttivo del futurismo nella fase agonistico-utopica degli anni Dieci.

Le intuizioni della materia prefigurate dalla «distruzione della sintassi» sono disarticolate solo in apparenza: esse sono connesse tra loro da analogie profonde garantite dalla continuità fluida di un’energia vitale unica che attraversa l’universo e che

è alla base del tema futurista del cinetismo, come leggiamo nel manifesto tecnico della pittura futurista: «tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido». <sup>12</sup> La liberazione dai filtri della logica apportata dall'immaginazione senza fili sembra prefigurare alcuni aspetti del surrealismo. Per André Breton, è l'inconscio a costituire una riserva di energia inesauribile libera dalle costrizioni morali della logica e della civiltà:

Bisogna ringraziare le scoperte di Freud [...] L'immaginazione è forse sul punto riconquistare i propri diritti. Se le profondità del nostro spirito racchiudono strane forze capaci d'aumentare le forze di superficie o di contrapporsi vittoriosamente a esse: v'è tutto interesse a captarle prima per poi sottometterle. <sup>13</sup>

La 'surrealtà' sarà allora una sintesi dialettica di forze occulte e logica, o quanto meno un «risolversi [...] di sogno e realtà». <sup>14</sup> È tuttavia da notare una differenza fondamentale tra scrittura futurista e scrittura surrealista: svolgendosi nel pieno rispetto delle regole sintattiche, la tecnica della scrittura automatica surrealista si situa al di qua di una costrizione della logica mai sistematicamente oltrepassata. Per una fusione sistematica della componente subconscio-onirica surrealista e di quella 'asintattica' futurista bisognerà attendere il *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, <sup>15</sup> anche se nel *Laborintus*, il processo di frammentazione del linguaggio operato dal futurismo subisce un'ulteriore radicalizzazione che va oltre la «distruzione della sintassi». In *Zang Tumb Tumb* (1912) di F. T. Marinetti, l'uso consistente dell'onomatopea ricrea i suoni della battaglia di Adrianopoli rimandando ad una situazione di uso mimetico del frammento. Non problematizzando il rapporto tra realtà e linguaggio, ed anzi basandosi su quella che sembra essere percepita come la loro corrispondenza costitutiva, la distruzione della sintassi futurista accelera il processo di significazione, velocizzando, per analogia, l'impatto del frammento sui processi mentali: *Zang Tumb Tumb* velocizza la successioni di immagini linguistiche le quali, pur frammentate, destrutturate e caoticizzate, riescono a riprodurre una narrativa inconfutabilmente riconducibile allo svolgersi della battaglia. D'altro canto, la struttura linguistica del *Laborintus*, non è più 'ponte' o strumento meramente funzionale di rappresentazione, perché (usando le parole di Alfredo Giuliani) essa è «esibita nella sua eteronomia rispetto all'apparenza reale», <sup>16</sup> agendo sistematicamente in modo contrario «sicché il reale [...] è irreperibile se non quale oggetto di quel processo che è il linguaggio». <sup>17</sup> In altre parole, nel *Laborintus*, l'uso del frammento (o del «collage filologico»), ha la finalità di denunciare il rapporto di eteronomia (*décalage*) fondamentale tra il linguaggio e il reale. La giustapposizione di diversi piani di discorso dimostra la convenzionalità dell'ordine linguistico ed il suo essere un prodotto socialmente e storicamente contingente: pur non subendo un'assoluta ostruzione, nel *Laborintus*, il processo di significazione è costantemente inibito dalla consapevolezza semantica che il linguaggio è, in ultima analisi, ideologia. All'uso mimetico del frammento futurista, i novissimi contrappongono l'uso di 'frammenti di discorso', ovvero frammenti estrapolati da diversi piani linguistici e poi 'montati' e 'combinati' in modo tale da preservare la loro disomogeneità sintagmatica preesistente, cozzando l'uno con l'altro, stridendo e producendo uno scorrere di immagini linguistiche che, in diverso grado, problematizzano, non accelerano, il processo di significazione, cosicché se nel futurismo, l'uso del frammento ha la funzione di velocizzare i meccanismi semiotici che soggiacciono al processo di significazione, nella poesia novissima esso li rallenta introducendo un alto grado di autoriflessività linguistica, oppure li annulla completamente, come sembra accadere nei *Frammenti del sasso appeso* (1960) di Nanni Balestrini. Fausto Curi individua due varianti

fondamentali dell'uso del frammento linguistico in funzione combinatoria presso i novissimi:

C'è chi, come Balestrini, consegue un massimo di impersonalità parlando [...] attraverso un linguaggio già parlato, ricavando cioè i propri materiali verbali dal ritaglio di contesti di altri autori. E chi invece, come Giuliani, associa spezzoni di lingua parlata o scritta parodicamente contraffatta con i prodotti di un'invenzione linguistica per quanto è possibile originale.<sup>18</sup>

La distruzione del modello lineare sintattico è l'aspetto della ricerca futurista che più verrà approfondito dalle sperimentazioni poetiche degli anni Sessanta, dallo 'asintattismo' della neo-avanguardia italiana agli esperimenti di poesia concreta e visiva del «gruppo 70». Peraltro, le sperimentazioni degli anni Sessanta radicalizzeranno le contraddizioni tra asintattismo 'comunicativo' (a tratti riconducibile alle tecniche della pubblicità e delle comunicazioni di massa) e asintattismo 'non-comunicativo' (ermetico e simbolista) presenti *in nuce* nella poetica futurista. Come chiaramente espresso da Alfredo Giuliani, i poeti novissimi operano con la convinzione che, se la comunicazione si basa su meccanismi di significazione comprovati dall'abitudine e dalla logica, comunicare significa partecipare in questa visione fittizia del reale e dei rapporti umani. Ma è esattamente contro questa situazione di acquiescenza che la poesia novissima vuole agire: «Poiché tutta la lingua tende oggi a divenire una merce, non si può prendere per dati né una parola, né una forma grammaticale né un solo sintagma»:<sup>19</sup> la creazione di rapporti nuovi non può scaturire da processi comunicativi tradizionali. Di contro, la rottura di poeti quali Lamberto Pignotti, Eugenio Piccini, Michele Perfetti e Lucia Marcucci (che poi costituiranno il «gruppo 70» di Firenze) con i novissimi, verrà motivata dalla convinzione che «la libertà del poeta dovrebbe mantenersi sempre entro l'orbita della *comunicazione* che è lo scopo originario e principale del linguaggio, di ogni linguaggio».<sup>20</sup> La convinzione che il linguaggio poetico sia in grado di innescare un processo di significazione rivitalizzante non riducibile ad una comunicazione governata dai meccanismi della razionalità e della logica, unisce la poesia novissima alla poetica del futurismo. Pur tenendo conto del fondamentalmente diverso uso del frammento a cui si accenna poco sopra, il tratto che sembra ricollegare in modo marcatamente strutturale la sperimentazione asintattica della neo-avanguardia a quella futurista, è la necessità storica e teorica di entrambe di procedere di pari passo con una ridefinizione in senso vitalistico ed anti-contemplativo dell' 'io' che presiede all'attività scrittoria. Con i novissimi, la poesia diviene il momento di riduzione della crisi psicologica collettiva a sistema simbolico puramente (a)sintattico, una «mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato».<sup>21</sup> Come con il futurismo, e tuttavia con toni complessivamente più pessimistici dettati da «la qualità dei tempi» fluttuante tra l'euforia del boom economico e la fobia collettiva di una terza guerra mondiale («A third world war / is necessary, né-ces-sary», Elio Pagliarani, *La ragazza Carla*) e di un possibile scenario post-atomico («di fronte all'eruzione di carbonizzanti passioni / infatti e alle distorsioni relative di fronte a lunghi funghi fumosi», Edoardo Sanguineti, *Laborintus*), il linguaggio poetico si fa carico di rappresentare l'impronta psichica che la realtà lascia sull' 'io'. Quest'ultimo subisce una 'riduzione' metodica a flusso energetico contingente, mai pre-determinato, esistente solo in relazione alla realtà stessa. È in questo senso che vanno interpretate le affermazioni di Alfredo Giuliani sul concetto della 'riduzione dell'io':

Io non voglio esprimere me stesso, ma l'esperienza che il "me stesso" fa rispecchiando e anche *resistendo* al rispecchiamento [...] L'esperienza non è il risultato, è biografia della coscienza.<sup>22</sup>

Tale istanza è anti-contemplativa su più livelli interdipendenti. Innanzi tutto, l'io poetico non contempla la realtà in modo distaccato, è bensì parte di essa. Non è possibile, in questo contesto, sottovalutare l'impatto della fenomenologia sulla concezione novissima dell'io poetico, così spiegato, da Umberto Eco:

Per la fenomenologia husserliana noi dobbiamo rifarci all'evidenza indiscutibile dell'esperienza attuale, accettare il flusso della vita e viverlo prima di separarlo e fissarlo nelle costruzioni dell'intelligenza, accettandolo in quella che è [...] "una complicità primordiale con l'oggetto".<sup>23</sup>

In secondo luogo, tale non-definizione della soggettività di fronte alla realtà si riflette in sede formale: «è arcaico il voler usare un linguaggio *contemplativo* che pretenda di conservare non già il valore e la possibilità della contemplazione, ma la sua irreale sintassi». <sup>24</sup> Se il soggetto e l'oggetto si trovano in una situazione di permeabilità e sinergia reciproca «Lo schizomorfismo diventa una logica del pensare corretto poiché le cose importano meno della coscienza che le forma penetrandone la struttura». <sup>25</sup> Non sarà quindi l'immagine che ha generato la sensazione poetica ad essere comunicata, quanto invece la sensazione stessa. Inoltre, e questo è l'ultimo livello, tale indeterminatezza ed apertura si riflettono sul momento della fruizione: «Chi scrive una poesia (dunque anche chi la scrive leggendola) sperimenta tutta la possibile ambiguità e comprensività del linguaggio». <sup>26</sup> Il senso delle strutture dell'opera poetica sarà allora uno dei tanti possibili, una delle infinite potenzialità attivata dal gesto di 'rifigurazione' e co-'autorialità' del fruitore. La serie indeterminata di possibilità interpretative mantiene alta e potenzialmente inesauribile la vitalità linguistica e l'originalità costitutiva della poesia novissima il cui compito è di comunicare innanzitutto «la capacità di contatto» con la realtà ad ogni nuova lettura: «in quanto "contemporanea" la poesia agisce direttamente sulla vitalità del lettore»; <sup>27</sup> o ancora: «Una poesia è vitale quando ci spinge oltre i propri inevitabili limiti [...] si deve poter profittare di una poesia come di un incontro un po' fuori dell'ordinario». <sup>28</sup> Questa visione aperta, vitalistica e 'interventistica', nel senso di esortativa nei confronti del fruitore che deve agire sul testo per fargli vivere il momento della significazione, è riconfermata dall'introduzione del 1965 («Tra la poesia e l'esistenza sono da tempo intervenuti rapporti di forza; alla poesia non vale più dire, ma agire»), <sup>29</sup> la quale peraltro elabora ulteriormente la *vis* 'mitologica' dell'azione poetica, andando a dare compiutezza ancora maggiore, se possibile, alle osservazioni del Sanguineti di *Poesia e mitologia*, ergendole anzi a manifesto. Poesia veramente vitale è quella che amplia l'esistenza svolgendo la funzione che un tempo era del mito, accrescendo la vitalità del fruitore non per mezzo di canali cognitivi razionali, bensì attraverso processi mitologico-immaginativi qui scelti per «un "venire a capo", sia pure provvisorio e ambiguo» <sup>30</sup> del trauma del vivere moderno («il tema è la vita oggettivata nei suoi momenti di crisi»). <sup>31</sup> L'afasia linguistica dei novissimi non è che una presa di responsabilità giocata interamente a livello semantico rispetto alla schizofrenia collettiva, una formalizzazione frutto di *un dérèglement réglé* che reinnesca il trauma del vivere in modo controllato. Infine, l'afasia linguistica è una scelta critica, seppur necessariamente temporanea, del

tempo del mito, all'insegna del rifiuto dei valori e degli standard della classe dominante così come impressi su strutture sociali e linguistiche. In altre parole, l'io poetico recede nel tempo del mito laddove è il linguaggio stesso che è fatto mito svolgendo la funzione di luogo non-luogo, perché a-logico e magma informe non esperibile o comprensibile attraverso strumenti cognitivi esclusivamente razionali.

La letteratura sembra assumere un valore sostanzialmente terapeutico di rappresentazione di un'alterità irriducibile, finalmente emancipata dalle costrizioni del quotidiano, da trasporre in ambito sociale attraverso la *praxis* rivoluzionaria. Ma per il poeta novissimo, il momento rivoluzionario si gioca interamente a livello linguistico poiché sembra imporsi una concezione lacaniana del soggetto che può dare conto della realtà solo in quanto esprimibile dai meccanismi linguistici dal quale è strutturato. Ne *La ragazza Carla*, «l'asintattismo, la violenza operata sui segni»<sup>32</sup> reinnesca i meccanismi psicologici di Carla Bondi. Quest'ultima non ci viene descritta come personaggio la cui interiorità è mondo formato a se stante: piuttosto, il lettore impara a conoscere i meccanismi psicologici che la contraddistinguono così come questi vengono stimolati e sollecitati da atti verbali che spesso hanno la funzione del trauma, e che la poesia ha il compito di registrare reintegrandoli nella soggettività in continuo processo di formazione della ragazza:<sup>33</sup>

Per esempio, bisogna, sentire come bestemmia  
che parole volgari come un uomo solamente  
- a Carla nausea e niente voglia di domande - oggi non mite Aldo  
quando la gatta è via i topi ballano  
(II, 6)

La *praxis* linguistica asintattica reinnesca il trauma del vivere moderno col fine di aggiungere una vitalità nuova, tanto che Giuliani puntualizza che «mai, per esempio, è messa in dubbio la nascente vitalità della ragazza».<sup>34</sup> La finalità vitalistica del poema è riconfermata da Pagliarani, a guisa di domanda retorica, nell'incipit:

Un amico psichiatra mi riferisce di una giovane impiegata tanto poco allenata alle domeniche cittadine che, spesso, il sabato, si prende un sonnifero, opportunamente dosato, che la faccia dormire fino al lunedì. Ha un senso dedicare a quella ragazza questa *Ragazza Carla*?

La rappresentazione dei meccanismi involontari psicologici attraverso l'asintattismo e l'uso del frammento verbale sembra andare a toccare i livelli più inesplorati dell'inconscio con il *Laborintus* di Edoardo Sanguineti. Qui, il dramma della disgregazione linguistica e dell'alienazione del soggetto va oltre la mera dimensione psicologica tradizionalmente intesa: l'azione informe dell'inconscio si riversa su ogni aspetto della vita andando ad annullare qualsiasi distinzione tra io e non-io. Tale disgregazione è attivata da un processo che è non più solo psicologico, ma diviene processo nucleare, atomico ed alchemico: la personalità «è finita infine è atomizzata e io sono io sono una moltitudine / attraverso ritentate esperienze» (*Laborintus*, sezione 2). Nel *Laborintus*, la dualità archetipa del soggetto, ovvero il suo essere uomo e donna, corpo («Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze», sezione 1) ed anima («Laszo implicazione dell'indifferente equilibrio della tua anima», sezione 4) viene ulteriormente frammentata in una moltitudine di atomi che sembrano far avverare l'ambizione di Marinetti di narrare la vita molecolare e l'infinitamente piccolo. Ancora,

è il linguaggio che si fa carico, per mezzo di una semantica concreta, di tale 'narrazione': il frammento verbale, sistematicamente estraniato dalla lingua di provenienza (francese, inglese, tedesco, greco e latino medievale), è la parte infinitesimale di una totalità irrimediabilmente persa: l'operazione del collage linguistico denuncia la finta naturalezza del linguaggio andando a marcare la sua relatività e le determinazioni storiche, geografiche e di classe impresse su di esso. Ma è anche la coscienza dell'infinità dello spazio segnalata dalle «cosmografie illuminate» (*Laborintus*, sezione 3) e dalla «elasticità / non più unilateralmente teoretica di una fenomenologia spaziale» (*Laborintus*, sezione 5) a ridurre l'io alle dimensioni di mero atomo parte di un flusso energetico universale costante, tanto che diviene necessario, in questo contesto, andare oltre il futurismo e l'avanguardia storica per entrare nell'ambito dell'informale, dell'arte nucleare di Enrico Baj e dello Spazialismo di Lucio Fontana. Edoardo Sanguineti si è più volte espresso su come gli esperimenti dell'*action-painting*, come anche della pittura informale e dell'arte nucleare di Enrico Baj, abbiano esercitato un'influenza fondamentale sulla sua evoluzione di poeta.<sup>35</sup> Rispetto alla 'modernolatria' futurista, gli artisti del movimento d'arte nucleare si pongono di fronte alle potenzialità aperte dalle innovazioni scientifiche contemporanee con un atteggiamento di fondamentale ambivalenza: l'entusiasmo per una possibile appropriazione estetica, gioiosamente patafisica, della scoperta scientifica è temperato da preoccupazioni di natura etica e politica. Tale ambivalenza è presente anche nel manifesto dell'*Arte interplanetaria* del gennaio 1959 sottoscritto, tra gli altri, da Nanni Balestrini, Leo Paolazzi ed Enrico Baj.<sup>36</sup> Insieme a Edoardo Sanguineti, i poeti novissimi che partecipano più attivamente alle sperimentazioni degli artisti nucleari sono Nanni Balestrini e Antonio Porta. Le firme di Balestrini, Sanguineti, e Porta (che si firma ancora come Leo Paolazzi) insieme a quelle di Enrico Baj, Angelo Verga e Farfa, compare anche nel *Manifeste de Naples*, sempre del gennaio 1959.<sup>37</sup>

Al critico rimane il compito di stabilire la misura dell'interazione tra la poetica informale e la neoavanguardia italiana. L'esercizio non è fine a se stesso: molti critici hanno insistito sul fatto che la neo-avanguardia italiana abbia riutilizzato a freddo, come in laboratorio, tecniche dell'avanguardia storica quali il montaggio e il collage linguistico. 'Riutilizzare' è qui usato nel senso di 'ripetere': le neo-avanguardie del secondo dopoguerra non sarebbero allora che la ripetizione farsesca, in stile Luigi Bonaparte, delle grandi innovazioni artistiche dell'avanguardia storica finalmente svuotate del loro impeto politicamente rivoluzionario.<sup>38</sup> Tale visione, tuttavia, da un lato idealizza la *praxis* politica dell'avanguardia storica e dall'altro pone brutalmente limite agli sviluppi del pensiero, e alle radicali innovazioni avvenute nell'ambito della ricerca artistica del secondo dopoguerra. Se è pur vero che, per ammissione dello stesso Giuliani, l'asintattismo novissimo può essere visto come un uso metodico di linguaggio ideogrammatico e di linguaggio-collage che è eredità sia del futurismo che di «cubofuturismo, immaginismo, vorticismo, dadà»,<sup>39</sup> è anche vero che v'è una componente schizomorfa, e quindi informale, apportatrice di radicale novità. Con l'informale, la nozione di origine tecnologica futurista di dinamismo e movimento subisce un'evoluzione fondamentale: il 'movimento' non è più inteso come il susseguirsi incessante di immagini attivato dalla foga della macchina, sia essa il cinematografo o l'automobile. Umberto Eco spiega così la 'chiusura' ancora insita nelle forme cubo-futuriste



L'ampliamento dinamico delle forme futuriste e la scomposizione cubista suggeriscono certo altre possibilità di mobilità delle configurazioni; ma infine la mobilità è permessa proprio dalla stabilità delle forme assunte come dato di partenza [...].<sup>40</sup>

Il cagnolino al guinzaglio che passeggia è al contempo deformato e riconoscibile: la sua forma è riconfermata nel momento in cui viene deformata attraverso la scomposizione. Lo stesso dicasi per un nudo duchampiano ritratto nell'atto di scendere le scale. L'opera aperta nella sua istanza informale, invece, va oltre questa determinatezza e fondamentale chiusura delle forme poiché essa propone un magma segnico indeterminato, informale appunto, che fa vivere in sé tutte le possibilità primordiali della materia, come in un quadro di Fautrier, e qui citiamo Renato Barilli, in cui

la materia sta agli inizi del processo vitale, mentre le figure, le nozioni rappresentano un futuro evolutivo, che non si sa se potrà mai essere raggiunto; ma allora la materia si può permettere di essere grandemente indifferenziata, comune a ogni possibile esito.<sup>41</sup>

Anche attraverso la lezione fondamentale di Saussure, la nozione di dinamismo e movimento subisce un'evoluzione radicale perché con l'informale vengono sconvolte le basi (aristoteliche) classiche del processo di significazione: le potenzialità del segno, sia esso alfabetico, grafico o pittorico, vengono presentate nella loro infinità, ovvero capacità di metamorfosi continua, tanto che il segno non arriva più a fissarsi in un'immagine visivo-mentale unica e univoca. L'informale si rivela come una nuova avventura dell'ilomorfismo in cui viene per sempre meno il principio teleologico (e quindi di selezione necessariamente univoco insito nella capacità di autodeterminazione dell'ente), della formatività classica. Citiamo ancora dalle riflessioni di Umberto Eco: l'informale è

Opera aperta come proposta di un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di letture sempre variabili; struttura, infine, come "costellazione" di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche. In tal senso l'informale in pittura si collega alle strutture musicali aperte della musica post-weberniana e a quella poesia "novissima" che di informale ha già accettato, per ammissione dei suoi rappresentanti, la definizione.<sup>42</sup>

L'opera aperta nella sua istanza informale propone un magma segnico indeterminato, informale appunto, che fa vivere in sé tutte le possibilità primordiali della materia. Pur riconducibile all' 'ossessione lirica della materia' futurista (il termine 'materia' così come usato da Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* è di derivazione bergsoniana: la 'materia' è quindi l'insieme delle immagini percepibili, e non coincide affatto con la sola realtà fisica degli oggetti)<sup>43</sup> questa situazione subisce con l'informale una sostanziale evoluzione. Nell'informale è presente un'indeterminatezza delle forme, e qui sta la novità rispetto all'opera d'avanguardia 'classica', che si riflette nel momento interpretativo andando ad annullare ogni possibilità di interpretazione univoca, unitaria ed egemone rispetto a mille altre (questo è l'aspetto 'concreto' dell'arte informale):<sup>44</sup> il rifiuto novissimo del soggetto, «la distruzione dell'io», sembra risolversi in un momento di soggettività e libertà massime. La forma non è prevaricazione vitalistica di una specifica visione del mondo fattasi immagine in se conclusa, univoca ed egemone. Al contrario, essa rimane significato

(ogni significato possibile) allo stato germinale, magma puro, incarnazione del flusso vitale che non riesce a rappersersi una volta per tutte e a costituirsi in occasione unica e finale per un'interpretazione privilegiata ed egemone su ogni altra:

Di qui la possibilità - da parte del fruitore - di scegliere le proprie direzioni e i propri collegamenti, le prospettive privilegiate per elezione e di intravedere, sullo sfondo della configurazione individuale, le altre individuazioni possibili, escludentesi ma compresenti, in continua esclusione-implicazione reciproca.<sup>45</sup>

Nella poesia novissima, all'istanza informale fin qui delineata si contrappone l'ansia di origine cubo-futurista di dare una forma all'impressione che la novità e la potenza della macchina lasciano sull'immaginario collettivo. Se la prima è fortissima in Sanguineti, la seconda, come vedremo, domina nettamente la poesia di Antonio Porta. A livello formale, questa ansia trova dei continui tentativi di risoluzione nell'impiego costante e 'ripetuto' della tecnica del montaggio, qui usato nella sua istanza di collage linguistico e giustapposizione di frammenti verbali o lacerti.<sup>46</sup> Il montaggio è l'elemento più forte della tradizione del Novecento, tanto da spingere Sanguineti a definire lo scorso secolo «il secolo del montaggio»:<sup>47</sup> il ventesimo secolo è stato il secolo delle avanguardie e del cinematografo, ovvero del montaggio come *modus operandi* estetico dalle forti implicazioni socio-politiche, contraddistinto dall'aspirazione di introdurre frammentazione e disordine nella società e nelle relazioni sociali. L'estetica del cinema come medium ha rimpiazzato il modello mentale ordinato e consequenziale della sintassi, sostituendogli il modello della «fine della sintassi»:

è finita la sintassi, è finita la sintassi del nostro modo di pensare il mondo, è nato il montaggio [...] lo si chiami straniamento, lo si chiami spaesamento, lo si chiami precisamente montaggio, è la fine della sintassi, dei codici, dellearchie, è la possibilità di disordinare il mondo.<sup>48</sup>

L'uso della tecnica del montaggio si somma allo sperimentalismo informale. La sinergia di montaggio e schizomorfismo è ben presente nel *Laborintus*: la contiguità di lingue diverse e citazioni da fonti più o meno oscure aziona un caos di suoni parzialmente distaccato dal processo di significazione; quest'ultimo è ancorato agli archetipi junghiani e alla fascinazione per la possibile proliferazione della materia legata alla simbologia alchemica segnalata dai «nani extratemporali» (sezione 1), dalla «Palus Putredinis» la palude putrescente che contiene in se tutte le potenzialità dello stadio primordiale della vita e dal «flogisto». Questi simboli controbilanciano l'azione di non-comunicazione messa in atto dall'asintattismo poiché suggeriscono il contesto 'narrativo', simbolico e mitologico in cui è necessario inserire la parola irrelata ai fini della significazione; ma l'eversione sintattica e strutturale del poema riduce la parola ad una dimensione ecolalica puramente sonora («piangere la pietra e la pietra e la pietra / la pietra ininterrottamente con il ghetto delle immaginazioni» *Laborintus*, sezione 14). Roman Jakobson ha puntualizzato che, nel linguaggio poetico in cui il segno in quanto tale assume un valore indipendente, il simbolismo sonoro diviene un fattore autonomo e crea una sorta di complemento al significato.<sup>49</sup> E tuttavia, nel *Laborintus*, questa relazione armoniosa tra suono e significato appare completamente sbilanciata: l'abolizione dell'ordine sintattico decontestualizza la parola arrestando lo sviluppo del processo di significazione. Il significato inteso come il concetto mentale creato dal modo in cui il linguaggio opera, è quasi annullato dal sabotaggio sistematico delle

normali modalità operative del linguaggio. La parola poetica è liberata dalla sua funzione comunicativa: l'indeterminatezza dei segmenti testuali e la continua interruzione del processo di significazione rende il passaggio del materiale verbale in immagini mentali quasi impossibile: il 'paesaggio mentale' messo in atto dall'asintattismo del poema è aniconico ed informale.<sup>50</sup>

Una fortissima fascinazione informale e nucleare per l'evoluzione e la proliferazione del magma materico è riscontrabile anche nell'immaginario poetico di Antonio Porta, tanto da spingere Fausto Curi a rimarcare che

L'uso che Antonio Porta fa della materia della propria poesia è fortemente condizionato da quella materia. Che è materia soprattutto erotica, percepita in modo ossessivo, cosicché sollecita di frequente la nascita di fantasie sadiche, crudelmente ossessive e atroci.<sup>51</sup>

Le poesie del primo Porta si concentrano sul lato materico della realtà, sul decadimento fisiologico e sulla proliferazione di forme di vita animale, vegetale e umana. Questo lato potenzialmente informale è tuttavia ricondotto ad una visione fondamentalmente 'iconica' dall'uso serrato e costante della tecnica del cinematografo e del montaggio, che segnala anche un uso sperimentale poetico delle tecniche narrative de *l'école du regard*. Come nei romanzi di Robbe-Grillet, la realtà è vivisezionata dallo sguardo dell'io poetico (uno sguardo tanto accurato da richiamare l'aiuto di tecniche di rappresentazione meccanica) e ridotta in pezzi da manipolare e montare a piacimento. L'io poetico si manifesta come sguardo impassibile, scientifico: esso gode di una posizione gnoseologica privilegiata che a tratti lo pone allo stesso livello del cameraman, oppure gli conferisce lo status del naturalista che si distacca dal flusso vitale per raggiungere una posizione di controllo felicemente sovrastante: «il succo dalle radici striscia lentamente su per le vene, / raggiungendo le foglie fa agitare. Con la scorza che ingrossa / cresce la polpa del legno, dilata la fibra succosa / e gli anelli che annerano e irrigiditi incrinano e un taglio / netto guizza sul tronco maturo come colpito da una scure» (*La palpebra rovesciata*). Costruzioni prossime al paradosso («e fu costretto, infine!, a strangolare il serpente / imbecille accorso a impedire la raccolta») non annullano il senso compiuto che le sezioni che si susseguono ne *La pelliccia del castoro* sono in grado di assumere e veicolare: il tema assolutamente pressante e ricorrente è la vita ridotta al suo aspetto materico più puro e letterale che riesce tuttavia a concretizzarsi in immagini mentali chiare e stabili. La vita vegetale e animale è ridotta a mero oggetto, vittima di fantasie sadiche, quali la vivisezione e manipolazione mortifera di esseri viventi, che si concretizzano in *shots* cinematografici da *pulp fiction*: «In gola penetra scuotendo / le anche l'animale impellicciato, dilata la bocca dell'esofago, / lo stomaco si distende, in attesa / d'essere venduto e lavorato come pelle per guanti». In Porta, l'esperienza della realtà sembra giocarsi interamente a *parte subiecti*: lo sguardo poetico oggettivizza e registra in modo distaccato, clinico e indifferente l'evoluzione di una materia ridotta a giocattolo da laboratorio, una natura forse un tempo 'matrigna' ormai completamente controllata (o così il poeta vorrebbe) in ogni sua manifestazione.

La fascinazione di Sanguineti per la materia allo stato primordiale e per la proliferazione cellulare, sia essa embrionale, tumorale o di altri stati fisiologici ancora, rimane centralissima nella *Erotopaegnia* per poi giungere a concretizzarsi in scene di vita quotidiana, seppur rese evanescenti da una costante dimensione onirica, nel *Purgatorio de l'Inferno*. L'intera produzione poetica di Porta sembra invece rimanere

saldamente fedele all'ossessione per la vita animale e vegetale: anche nella fase post-novissima, come osservato da Francesco Muzzioli, «L'unico *filo* che sia possibile rintracciare è quello caratteristico di tutte le poesie di Porta: il pullulare della vita vegetale e soprattutto animale».<sup>52</sup> Se l'analisi fin qui condotta è corretta, un discorso parzialmente diverso sembra meriti l'opera poetica di Nanni Balestrini la cui istanza informale, al contrario di quella del primo Sanguineti e di tutto (o quasi) Porta, non sembra essere primariamente ancorata alla fascinazione per la proliferazione e mutazione della materia propriamente biologica. In Balestrini, l'astratta poetica informale viene integrata con il senso della protesta sociale contro la civiltà dei consumi. Nelle poesie-collages *Cronogrammi* (1961), dove le parole vengono estrapolate dai quotidiani e ridisposte sulla superficie del quadro utilizzando le tecniche del collage e del ready-made, è il materiale verbale stesso ad assumere peso e volume espandendosi e riproducendosi come guidato da una vita autonoma, seguendo la «dinamica accumulatrice di una crescita incontrollabile».<sup>53</sup> Come giustamente puntualizzato da Giovanni Lista, la poesia di Balestrini si ricollega direttamente alla strategia attivista e vitalistica del futurismo, e ciò accade anche attraverso spiegazioni teoriche camuffate in versi al fine di testare maliziosamente l'attenzione del lettore. In *Destructio Destructionis (Continua)* ritorna allora il tema della poesia che è veramente vitale solo quando è opera aperta e «fa dello spettatore / un osservatore attivo». Nella stessa poesia compare un'enunciazione di poetica che è un manifesto al contempo estetico e politico in cui sia l'immagine del futuro, sia il concetto di vitalismo linguistico, traggono impeto agonistico da una visione rivoluzionaria dei rapporti sociali che il poeta ha il compito di veicolare:

E intensificare la frattura facendone un elemento  
di accusa e il giorno dell'impazienza e trasformabile  
che pronuncia si districa e un futuro evocato  
solo a forza di volontà l'emendamento delle cose  
guaste e lo abbiamo fatto del tutto deliberatamente.  
(*Destructio Destructionis*)

Il vitalismo balestriniano è ben lontano dal nichilismo di dada e tuttavia l'influenza di quest'ultimo, attraverso il dadaista atipico (ovvero dalle forti preoccupazioni estetiche e formali) Kurt Schwitters, è fondamentale nella parabola evolutiva di Balestrini, come d'altronde già indicato da Alfredo Giuliani nella prima introduzione a *I novissimi*.<sup>54</sup> Come notato da Walter Benjamin, il tratto che più caratterizza il dada tedesco sin dalla Prima Fiera Internazionale Dada tenutasi dal 30 giugno al 25 agosto 1920, a Berlino, è quella di presentare l'opera con il «marchio della riproduzione».<sup>55</sup> Anche i collage e le opere *Merz* di Schwitters sono inutilizzabili come «oggetti di un rapimento contemplativo»<sup>56</sup> poiché il loro essere realizzati «mediante una radicale degradazione del loro materiale»<sup>57</sup> li deprivava dell'aura di cui gode l'opera d'arte classica. Il rifiuto della fruizione contemplativa non è una novità assoluta di dada: come visto, esso è la prima conseguenza del dinamismo futurista. Tuttavia, il rifiuto della fruizione contemplativa operata da dada segue dei meccanismi propri specifici, nuovi: le poesie dei dadaisti, continua Benjamin,

sono *insalate di parole*, contengono locuzioni oscene e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, contro i quali essi montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato

annientamento dell'aura dei loro prodotti, ai quali, coi mezzi della produzione, imponevano il marchio della riproduzione.<sup>58</sup>

Se il compito dei dadaisti era quello di testare i tralicci dell'arte fino a smascherarne i limiti stessi che la articolano come convenzione ed istituzione sociale, l'opera dei neo-dadaisti sembra andare oltre tale autoreferenzialità per tramutarsi in protesta sociale contro la civiltà dei consumi, protesta espressa con violenta ironia attraverso la demitizzazione e la banalizzazione dei prodotti di questa civiltà. Il neo-dadaismo mantiene i tratti dominanti dell'informale la cui astratta protesta sociale viene però sistematicamente contestualizzata nell'ambito della produzione di massa. Tale istanza ostinatamente anticapitalistica è presente in tutta l'opera visiva di Nanni Balestrini.<sup>59</sup> L'esperienza dell'arte si propone come palestra in cui risvegliare, provocare e finalmente temprare la resistenza anticonsumistica dei fruitori, posizione che egli ha recentemente riconfermato in occasione della mostra dedicata a Corrado Costa:

COSÌ CHE ALLA FINE quando uscirete di qui e camminerete davanti alle vetrine imbottite di tutte quelle inutili e stupide merci abbiate almeno il presentimento che la vera vita non è quella che vi imprigiona ogni giorno nella sua atroce banalità alla quale forse è meglio non rassegnarsi.<sup>60</sup>

È proprio la 'materia prima' utilizzata da Balestrini ad indicare un'evoluzione nel senso del neo-dada e del *nouveau réalisme*: la poesia si concretizza come una successione di frammenti, un'antologia minimalista del già detto, un caos fatto dagli scarti della comunicazione quotidiana che l'operazione poetica ha il compito di raccogliere e catalogare, conservandone la fondamentale insensatezza pur conferendogli dignità estetica, per offrirlo allo spettatore-lettore e renderlo finalmente partecipe e cosciente dell'inutilità e mancanza di senso ultimo in cui ogni suo atto di comunicazione e vita quotidiana è irrimediabilmente immerso. La forza ancora integra dei *Cronogrammi* risiede nel loro essere opera concettuale e visuale al contempo che, in maniera del tutto paradossale, offre il linguaggio mercificato dei quotidiani come esperienza poetica. Essi sono degli *exempla* dell'età contemporanea, frutto di un'operazione fondamentalmente concettuale (il concentrarsi dell'operazione critica sul «fare» e sull'agire balestriniani è il sintomo di quanto preponderante sia la dimensione concettuale in questo artista) che invita lo spettatore a confrontarsi con il fatto che il linguaggio, oltre ad essere ideologia, è innanzitutto merce prodotta per il consumo quotidiano. Secondo Jean-François Lyotard, la «trasformazione del linguaggio in merce produttiva»<sup>61</sup> avviene proprio negli anni sessanta del novecento, ma gli effetti di questa evoluzione specifica del capitale si sentiranno lungo tutto il ventunesimo secolo che «sarà caratterizzato dall'investimento del desiderio dell'infinito nelle transazioni linguistiche, secondo il criterio della massima performatività».<sup>62</sup> Il capitalismo vede l'infinito come ciò che non è ancora determinato e quantificato e che potenzialmente la volontà umana può asservire e conquistare a fini esclusivamente produttivi ed economici; secondo questa logica, «L'infinito si può chiamare cosmo, energia, ricerca e sviluppo».<sup>63</sup> Il linguaggio dei *Cronogrammi* porta in sé la cifra del capitalismo nel senso che si moltiplica *ad infinitum* come un'energia atomica autoriproducentesi; ma l'opera trae impeto dalla dinamica capitalista per negarla, distorcerla e ridicolizzarla al contempo, poiché il linguaggio dei *Cronogrammi* si moltiplica per non dire assolutamente nulla (la performatività della merce dipende dal suo valore di scambio ed

il consumo del segno in quanto realtà semantica avviene attraverso la comprensione dell'informazione che esso comunica).<sup>64</sup> Questa assenza di comunicazione è da ricondurre al grado di apertura massima (informale) dell'opera, ovvero alla scomparsa dell'io poetico inteso come soggettività individuale e *volontà di potenza* che costringe il segno ad una comunicazione univoca riconducibile in tutto e per tutto alla soggettività di chi crea, così che, entro i termini pensati da Lyotard, è la scomparsa della volontà individuale di asservire il linguaggio ad un solo ed unico concetto che si emana dalla soggettività creatrice a rendere i *Cronogrammi* delle vere e proprie dichiarazioni contro la logica del capitalismo. L'atto di veicolare un concetto si svolge secondo le stesse dinamiche usate per pubblicizzare un prodotto: non a caso, dunque, la poesia concreta, così come anche espressa dal «gruppo 70», sfrutta la funzione strutturante dello spazio (peraltro presente anche nei cartelloni pubblicitari) al fine di rendere la comunicazione chiara, efficiente ed immediata. Nei *Cronogrammi* invece, i ritagli di giornale sono disposti senza soluzione di continuità, quasi sovrapposti l'uno all'altro, creando una sensazione di soffocamento causato dalla saturazione massima, conseguenza delle dinamiche sclerotizzate di un regime di sovrapproduzione cronica. Un lacerto che esprima l'esortazione alla lotta, o un frammento sintattico dal valore forte, si distingue per un secondo rispetto agli altri balzando all'attenzione. Quest'ultima gode dell'unità minima di senso per poi venire risucchiata da altri ritagli sconnessi, incomprensibili, immotivati, un brusio di fondo, un *white noise* avvolgente ed inutile che la fa vacillare e perdere, annientata dal compito di comprendere l'incommensurabile. Un corollario tutt'altro che scontato di questa situazione è che l'inutile, lo scarto e il secondario, vengono comunque rappresentati e rispettati nella loro assoluta *alterità* ed indifferenza.

L'infinito verbale della semiosi illimitata proposta dai *Cronogrammi* è quanto di più vicino al sublime l'esperienza metropolitana contemporanea possa giungere. In un qualche modo, torniamo alle differenze fondamentali tra l'opera d'avanguardia classica nella sua istanza futurista e quella informale delineate poc'anzi. Se è vero, come Lucio Fontana ha suggerito, che «In arte - come nel futurismo ecc. - la rivoluzione è sociale, non solo figurativa, è una rivoluzione di pensiero ... L'evoluzione dell'arte è un fatto interiore, filosofico»<sup>65</sup> non riducibile al fatto figurativo estraniato dallo *humus* che lo genera, non è possibile sottacere sulle differenze di *weltanschauung* fondamentali tra futurismo e neo-avanguardia, ovvero l'importanza del pensiero marxista nella neo-avanguardia (tratto completamente assente nel futurismo che avvicina i fautori dell'opera aperta ad una sensibilità surrealista) ed il subentrare di una visione fenomenologica del rapporto tra soggetto ed oggetto che soppianta la visione futurista di origine nietzschiana di un soggetto che colonizza tutto ciò che è 'altro' da sé, e sottomette a sé l'ignoto operando esclusivamente attraverso la volontà di potenza.<sup>66</sup>

L'analisi della forma, o per usare l'espressione di Alfredo Giuliani, delle «funzioni "strutturali" (NON contenutistiche) dell'ideologia»,<sup>67</sup> si rivela essa stessa analisi dell'ideologia. Se comunicare significa sempre imporre qualcosa, sia esso un punto di vista, un'idea politica, o una merce, storicamente i poeti novissimi hanno scelto «la negazione della comunicazione linguistica»<sup>68</sup> e il non senso come soluzione sofferta ma non contrattabile. Ogni discorso di 'opposizione' si articola in modo speculare rispetto ad una situazione avvertita come politicamente e socialmente opprimente: per il giovane critico che si avvicini oggi alla neo-avanguardia partendo dall'esperienza quotidiana della sistematica strumentalizzazione mediatica dell'immagine e della parola, è difficile condividere le ragioni della condanna che spesso accolse l'operato linguistico informale della neoavanguardia la cui contestazione sembra anzi, per certi

versi, anticipare i tempi e predire il futuro creando forme ad esso alternative, svolgendo esattamente il compito storico a cui ogni avanguardia ambisce.



- <sup>1</sup> M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, 1978, p. 255.
- <sup>2</sup> G. Lista e A. Masoero, *Le ragioni della mostra*, in G. Lista e A. Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione* (catalogo della mostra tenutasi a Milano, Palazzo Reale, dal 6 febbraio al 7 giugno 2009), 2009, p. 18.
- <sup>3</sup> F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi* (1913), L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, 2005, p. 66.
- <sup>4</sup> *Ibidem*.
- <sup>5</sup> Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico* (1915), in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 117.
- <sup>6</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 52.
- <sup>7</sup> (Id.), *Distruzione della sintassi* (1913), *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 73-74.
- <sup>8</sup> *ivi*, p. 53.
- <sup>9</sup> Sul rapporto tra il futurismo e il linguaggio pubblicitario e le sue tecniche, si veda C. Salaris, *Il Futurismo e la pubblicità*, 1986. Sull'appropriazione, da parte del fascismo, degli slogan e della retorica giovanilista futurista vedi M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, cit., p. 58.
- <sup>10</sup> Sull'influenza di Stéphane Mallarmé, ma anche di Wagner, su Marinetti, si veda N. Lorenzini, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'ermetismo al futurismo*, 1988.
- <sup>11</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), cit., p. 53.
- <sup>12</sup> U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *La pittura futurista: Manifesto Tecnico*, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, 1970, p. 376.
- <sup>13</sup> A. Breton, *Primo manifesto del surrealismo* (1924), in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, cit., pp. 322-323.
- <sup>14</sup> *ivi*, p. 326.
- <sup>15</sup> Su questo tema si veda anche M. Manganelli, *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, 1992, specialmente p. 266.
- <sup>16</sup> A. Giuliani, *Introduzione* (1961) a *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, 1972, p. 12.
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> F. Curi, *Perdita d'aureola*, 1977, p. 243.
- <sup>19</sup> A. Giuliani, *Introduzione* (1961) a *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 18.
- <sup>20</sup> L. Pignotti, *Aspetti e tendenze dell'attuale linguaggio poetico* (1961), *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, 1968, pp. 20-21.
- <sup>21</sup> A. Giuliani, *Introduzione* (1965), a *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 7.
- <sup>22</sup> (Id.), *Introduzione* (1961) a *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 25.
- <sup>23</sup> U. Eco, *Lo Zen e l'occidente* (1959), *Opera aperta*, p. 231.
- <sup>24</sup> A. Giuliani, *Introduzione* (1961), cit., p. 19.
- <sup>25</sup> *ivi*, p. 25
- <sup>26</sup> Id., *Introduzione* (1965), cit., p. 10.
- <sup>27</sup> Id., *Introduzione* (1961), cit., p. 17.
- <sup>28</sup> *ivi*, p. 20.
- <sup>29</sup> Id., *Introduzione* (1965), cit., p. 5.
- <sup>30</sup> *ivi*, p. 8.
- <sup>31</sup> Id., *Introduzione* (1961), cit., p. 25.
- <sup>32</sup> *ivi*, p. 20.
- <sup>33</sup> Sulla qualità linguistica dei personaggi di Pagliarani e sull'uso che questo poeta fa della tecnica del montaggio, si veda l'introduzione di Andrea Cortellessa a Elio Pagliarani, *Tutte le poesie*, 2006.
- <sup>34</sup> A. Giuliani, *Introduzione* (1961), cit., p. 24.

<sup>35</sup> Cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?* (1961), in A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, pp. 201-204. Per i rapporti tra Sanguineti e arte nucleare cfr. E. Baccarani, *La poesia nel labirinto: Razionalismo e istanza anti-letteraria nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, 2002, pp. 107-116. Si veda anche E. Sanguineti, *Situazione di Baj* (1959), in E. Crispolti (a cura di), *L'informale. Storia e poetica: Antologia di poetica*, 1971, Vol. IV, pp. 311-312. Per una visione d'insieme completa e allo stesso tempo dettagliata delle problematiche concettuali e formali poste dall'informale, si rimanda ad E. Crispolti, *L'informale. Storia e poetica: In Europa 1940-1951*, Vol. I, 1971, e a Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, 1961.

<sup>36</sup> «Con la sua turbinosa ma pacifica esplosione l'ARTE NUCLEARE DENUNCIÒ in sede estetica, l'immanente pericolo di distruzione totale, e insieme affermò che delle scoperte atomiche e nucleari non esiste soltanto il problema di fabbricazione della bomba più micidiale di quella dell'avversario, ma una infinita molteplicità d'aspetti, dall'impiego pacifico di tali scoperte alle conoscenze estetiche che ne derivano». *Arte interplanetaria*, in *Archivio di Arte Contemporanea Caldarelli*, <<http://www.caldarelli.it/angelo-verga/59.htm>> (11/08/2009).

<sup>37</sup> Questo manifesto, scritto contro l'astrattismo, presenta una retorica fortemente marinettiana che costruisce l'identità del gruppo dei firmatari attraverso la narrazione di un rito iniziatico collettivo presso il vulcano Vesuvio, a cui si aggiunge un'ironia a tratti dada: «Ancora tremanti ci rialzammo e uno di noi, avanzando verso la voragine, disse: "Siano le nostre opere meteore, lava e lapilli, polvere cosmica, carburo in accensione, orbite di violenza, traiettorie di sensi, intuizioni radioattive, zolfo fosforo e mercurio ..." Ci tuffammo dal cratere nel golfo e approdammo a Cuma per chiedere l'oracolo. La sibilla uscì dall'antro e il detto confermò ancora il fatto: "Jatavenne!...l'astrattismo è vecchio, e fete chiù a me!"» *Manifeste de Naples* (1959), in *Archivio di Arte Contemporanea Caldarelli*, cit.

<sup>38</sup> Per le basi teoriche di questa posizione scettica contro le ondate neo-avanguardistiche del secondo dopoguerra, si veda P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, 1990. Applicata in ambito italiano, tale posizione è ben espressa da Alfonso Berardinelli: «la neo-avanguardia italiana ha creduto di poter riprendere le tecniche delle avanguardie storiche e applicarle in laboratorio. Ma questa applicazione a freddo, in laboratorio, con un pubblico già pronto e consenziente, con i docenti universitari già pronti e felici di scrivere le loro analisi, con le antologie scolastiche pronte ad accogliere tutto il gruppetto dei Novissimi, ecco, tutto questo non era che post-moderno». M. Ganeri, *Il paradosso critico. Intervista ad Alfonso Berardinelli*, in «Allegoria», anno XII, n. 36, 2000, p. 128. È da notare che, anche la posizione critica espressa da Fausto Curi in *Perdita d'aureola*, 1977, è informata dalla nozione di 'ripetizione', *passim*.

<sup>39</sup> A. Giuliani, *Introduzione* (1965), cit., p. 9.

<sup>40</sup> U. Eco, *L'opera aperta nelle arti visive, Opera aperta* (1962), 1993, p. 155.

<sup>41</sup> R. Barilli, *L'arte contemporanea: Da Cézanne alle ultime tendenze* (1984), 2008, p. 256.

<sup>42</sup> U. Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, cit., p. 154.

<sup>43</sup> Cfr. L. De Maria, *Introduzione* a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. LXVIII-LXX.

<sup>44</sup> Informale nel senso di «arte "concreta", volta cioè a proporre elementi plastici e cromatici autonomi, che però sono "figure" anch'essi, anche se prive di un riferimento più o meno fedele al mondo esterno, lontane cioè da quello che Arnheim definisce giustamente "realismo proiettivo" e che consiste nel proiettare le cose su una superficie», R. Barilli, *L'arte contemporanea*, cit., p. 244.

<sup>45</sup> U. Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, cit., p. 158.

<sup>46</sup> Secondo la storica dell'arte americana Rosalind Krauss, l'arte d'avanguardia è condannata a ripetere se stessa e le stesse tecniche formali dalle quali la sua pretesa di originalità prende le mosse. L'uso ripetuto e costante della tecnica del montaggio, tecnica che contraddistingue ogni tentativo d'arte d'avanguardia dal cubo-futurismo in poi, ne smentisce all'atto pratico, le fantasie velleitarie di novità assoluta. A tal riguardo vedi Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, cit. Come abbiamo già suggerito, tale punto di vista non tiene conto degli sviluppi della ricerca e del pensiero. Inoltre, da un punto di vista filosofico, non tiene conto delle differenze legate alla contingenza apportate da ogni ripetizione: cfr. G. Deleuze *Différence et répétition* (1968), 2008.

<sup>47</sup> E. Sanguineti, *Il secolo del montaggio*, in M. A. Bazzocchi e F. Curi (a cura di), *La Poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, 2003, pp. 251-257.

<sup>48</sup> *ivi*, p. 245.

<sup>49</sup> Cfr. R. Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, 1978, p. 113.

<sup>50</sup> Si veda anche F. Curi, *La nuova figurazione di Sanguineti, Ordine e disordine*, 1965, pp. 96-111.

<sup>51</sup> F. Curi, *La poesia italiana d'avanguardia*, 2001, p. 180.

<sup>52</sup> F. Muzzioli, *Argomenti e strutture in 'Metropolis' di Antonio Porta*, in F. Bettini et al. (a cura di), *Sulla Neoavanguardia*, 1983, p. 152.



- <sup>53</sup> G. Lista, 'L'eredità del futurismo', in G. Lista e A. Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, cit., p. 275.
- <sup>54</sup> A tal riguardo, è da segnalare la mostra della Galleria del Naviglio che viene dedicata proprio a Kurt Schwitters dal 21 aprile all'8 maggio 1959. Catalogo e allestimento curati da Gillo Dorfles; *Kurt Schwitters*, 1959.
- <sup>55</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, 1966, p. 43.
- <sup>56</sup> *ivi*, p. 42.
- <sup>57</sup> *Ibidem*.
- <sup>58</sup> *ivi*, pp. 42-43.
- <sup>59</sup> Le opere visive di Nanni Balestrini sono ora raccolte in N. Balestrini, *Con gli occhi del linguaggio*, 2006.
- <sup>60</sup> N. Balestrini, *Corrado Costa il grande evasore*, in E. Gazzola (a cura di), *Corrado Costa: Le apparizioni dell'uomo invisibile*, 2009, p. 11 (catalogo della mostra *Corrado Costa: Le apparizioni dell'uomo invisibile*, Galleria San Ludovico, Parma, 19 giugno-13 luglio 2009 allestita da Balestrini).
- <sup>61</sup> J.-F. Lyotard, *Rules and Paradoxes and svelte Appendix*, in «Cultural Critique», n. 5, 1986-7, p. 217. Traduzione mia.
- <sup>62</sup> *Ibidem*.
- <sup>63</sup> *ivi*, p. 215.
- <sup>64</sup> Per una testimonianza sulla problematica comunicazione e consumo nelle arti visive, vedi G. Dorfles, *Comunicazione e consumo*, in «Azimuth», E. Castellani e P. Manzoni (a cura di), n. 1, 1959. Sempre in questo numero, le poesie di Elio Pagliarani, Nanni Balestrini e Antonio Porta corredano le opere di Robert Rauschenberg, A. Pomodoro, H. Mack ed altre.
- <sup>65</sup> T. Trini, 'Colloquio con Fontana', in «Domus. Architettura, arredamento, arte», n. 466, settembre 1968.
- <sup>66</sup> Sul futurismo come movimento fondamentalmente fascista e capitalista, si veda E. Sanguineti, *La guerra futurista* (1968), *Ideologia e linguaggio*, 2001, pp. 35-39. Sulla visione fenomenologica della neoavanguardia vedi Fausto Curi, *Sulla giovane poesia, Ordine e disordine*, cit., pp. 76-78.
- <sup>67</sup> A. Giuliani, *Introduzione* (1965), cit., p. 11.
- <sup>68</sup> G. Scalia, *La nuova avanguardia (o della 'misericordia' della poesia)*, in A. Barbato et al., *Avanguardia e neo-avanguardia*, 1966, p. 45.

## Bibliografia

- Baccarani, Elisabetta, *La poesia nel labirinto: Razionalismo e istanza anti-letteraria nell'opera e nelle cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Balestrini, Nanni, *Poesie Pratiche, 1954-1969*, Torino, Einaudi, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Con gli occhi del linguaggio*, Milano, Fondazione Mudima, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Corrado Costa il grande evasore*, in Eugenio Gazzola (a cura di) *Corrado Costa: Le apparizioni dell'uomo invisibile*, catalogo della mostra *Corrado Costa: Le apparizioni dell'uomo invisibile*, curata da Nanni Balestrini, Galleria San Ludovico, Parma, 19 giugno-13 luglio 2009, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2009.
- Barilli, Renato, *L'arte contemporanea: Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di Filippini, Enrico, Torino, Einaudi, 1966.
- Bürger, Peter. *Teoria dell'avanguardia*, trad. it. a cura di. Ruschi, Riccardo, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Calvesi, Maurizio, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Crispoliti, Enrico, *L'informale. Storia e poetica: In Europa 1940-1951*, Vol. I, Assisi-Roma, Beniamino Carucci Editore, 1971.
- Curi, Fausto, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- \_\_\_\_\_, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.

- \_\_\_\_\_, *La poesia italiana d'avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001.
- De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition* (1968), Parigi, Presses Universitaires de France, 2008.
- Dorfles, Gillo (a cura di), *Kurt Schwitters*, catalogo della 290° Mostra del Naviglio, Galleria del Naviglio dal 21 aprile all'8 maggio 1959, Milano, 1959.
- \_\_\_\_\_, *Comunicazione e consumo*, in «Azimuth», Castellani, Enrico e Manzoni, Piero (a cura di), n. 1, 1959.
- \_\_\_\_\_, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Eco, Umberto, *Opera aperta* (1962), Milano, Bompiani, 1993.
- Ganeri, Margherita, *Il paradosso critico. Intervista ad Alfonso Berardinelli*, in «Allegoria», n. 36, anno XII, settembre-dicembre 2000, pp. 119-130.
- Giuliani, Alfredo (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961), Torino, Einaudi, 1972.
- Jakobson, Roman, *Six Lectures on Sound and Meaning*, Hassocks, Harvester Press, 1978.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge Mass., MIT Press, 1985.
- Lista, Giovanni e Alda Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, Palazzo Reale, dal 6 febbraio al 7 giugno 2009, Milano, Skira, 2009.
- Lorenzini, Niva, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'ermetismo al futurismo*, Milano, Franco Angeli, 1988.
- Lytard, Jean-François, *Rules and Paradoxes and Svelte Appendix*, in «Cultural Critique», n. 5, 1986-7.
- Manganelli, Massimiliano, *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, in «Studi Urbinati. Scienze Umane e sociali», anno LXV, 1992, pp. 259-288.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, De Maria, Luciano (a cura e con un'introduzione di), Milano, Mondadori, 2005.
- Muzzioli, Francesco, *Argomenti e strutture in 'Metropolis' di Antonio Porta*, in Bettini, Filippo et al. (a cura di) *Sulla Neoavanguardia*, Foggia, Bastoni, 1983, pp. 147-156.
- Pagliarani, Elio, *Tutte le poesie*, Andrea Cortellessa (a cura e con un'introduzione di), Milano, Garzanti, 2006.
- Pignotti, Lamberto, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Leric Editore, 1968.
- Salaris, Claudia *Il Futurismo e la pubblicità*, Milano, Lupetti, 1986.
- Sanguineti, Edoardo, *Situazione di Baj*, in «Evento» n. 7-8, Venezia, aprile-luglio 1959, pp. 32-33. Ripubblicato in Crispolti, Enrico, *L'informale. Storia e poetica: Antologia di poetica*, Assisi-Roma, Beniamino Carucci Editore, 1971, Vol. IV, pp. 311-312.
- \_\_\_\_\_, *Poesia informale?* (1961), in Giuliani, Alfredo (a cura di) *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 201-204.
- \_\_\_\_\_, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Segnalibro. Poesie, 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Il secolo del montaggio*, in Bazzocchi, Marco A., e Curi, Fausto (a cura di), *La Poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche. Atti del convegno "La poesia italiana del Novecento"*, Venezia 13-15 aprile 2000, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 251-257.

Scalia, Gianni, *La nuova avanguardia (o della 'misericordia' della poesia)*, in Barbato, Andrea *et al.* (a cura di), *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar Editore, 1966, pp. 23-84.

Trini, Tommaso, *Colloquio con Fontana*, in «Domus. Architettura, arredamento, arte», n. 466, settembre 1968.

**Dal corpo esemplare al corpo nero.** Eredità classiche e scadenze mito biologiche nella poesia di Elio Pagliarani

Vincenzo Frungillo

## 1. Il corpo esemplare e l'equilibrio delle forze nell'epica antica.

Per indagare il rapporto tra poesia, storia e comunità c'è bisogno di rivedere la relazione che lega il corpo dell'eroe e la tradizione. Dove quest'ultima è da intendere come trasmissione di verità biologiche, etiche e valoriali. C'è da questo punto di vista una frattura tra l'epica di Omero e l'epica contemporanea e per questo motivo mi sembra interessante indagare con sensibilità attuale «la grammatica epica d'Achille» citata da Pagliarani, andare di nuovo a sollecitare il senso delle gesta antiche. Per verificare quanto diciamo dobbiamo però affidarci preliminarmente ad un paradigma che ci spieghi che cosa è un corpo. Facendomi portare dalle suggestioni di Pagliarani riprendo una definizione usata da Kant a proposito della fisica di Newton. Scrive Kant a questo proposito:

D'altra parte, ponendo la sola forza di repulsione, non si giungerebbe a capire il collegarsi degli elementi per costituire i corpi (si capirebbe piuttosto una dispersione), e, ponendo la sola forza d'attrazione, non si capirebbe né l'estensione definita né lo spazio. Pertanto già da qui si può comprendere in qualche modo in precedenza, che chi riuscisse a ricavare questi due principi dalla natura stessa degli elementi e dalle affezioni primitive darebbe un apporto non piccolo alla spiegazione della natura più interna dei corpi.<sup>1</sup>

Possiamo servirci di questa definizione per analizzare e individuare quelli che possono essere gli archetipi della poesia epica antica e classica: il corpo dell'eroe occidentale è il risultato dell'equilibrio tra queste due forze; il corpo dell'eroe epico è la resistenza alla dispersione; il racconto epico si gioca nello spazio storico che permette questa resistenza. Se ci fosse il prevalere di una forza sull'altra, non potrebbe esserci racconto. Questo è riscontrabile nel poema dei poemi: l'*Iliade*.<sup>2</sup> Nell'*Iliade* l'equilibrio necessario tra le due forze contrastanti di dispersione e attrazione è un riconoscimento reciproco dei combattenti, dei nemici in battaglia. Da una parte gli Achei, con l'impetoso Achille, e dall'altra i troiani con Ettore padre di famiglia. Lo scontro tra questi due caratteri, tra queste due culture prima di compiersi sul campo di battaglia si compie nelle parole del poeta. Omero non avevano un solo termine per dire la parola corpo, non esisteva ancora l'identità del *soma*. Onians, ci dice che la parola corpo deve essere sostituita nell'*Iliade* con la parola *thymos*, che deriva dal sanscrito *dhūmas*, poi in latino *fumus*, «respiro».<sup>3</sup>

Il respiro è l'elemento propulsivo di tutto il racconto omerico, questo è il centro della rappresentazione omerica piuttosto che il corpo. La parola *thymos* indica il nucleo iniziale di quella che sarà l'anima in Platone e negli stoici e che avvierà il pensiero occidentale verso la definizione del corpo in quanto entità definibile in base alla sua presenza. Allora il respiro lascerà posto al corpo inteso come contenitore dell'anima, da qui sorgerà la coscienza dell'uomo.<sup>4</sup>

In realtà la prima manifestazione del valore ideale del corpo, del suo prescindere dalla biologia, lo si ha nel canto finale del poema omerico. Il vero

episodio emblematico dell'*Iliade* è raccontato nell'ultimo Libro, il XXIV. La lettura classica del corpo dell'eroe è tutta raccolta nell'episodio di Priamo che si reca di notte nell'accampamento acheo per chiedere ad Achille la restituzione della salma del figlio. Il padre Priamo, la tradizione, ha bisogno del figlio Ettore per essere tale; l'Occidente ha inizio proprio nel momento in cui è testimoniata l'esigenza d'evitare la dispersione. Scrive Jesi a questo proposito:

Il cadavere di Ettore è il simbolo di quell'elemento di morte che sta nel seme della procreazione. Nel discendere agli Inferi per ottenere il cadavere di Ettore, Priamo ricerca quella parte di morte che trasmise al di fuori di sé nell'atto del generare Ettore. Nel generare è quindi implicita una partecipazione alla morte: passato e avvenire sono partecipi della morte: antenati e figli sono i vincoli che l'uomo ha con la morte. Ma dai suoi predecessori l'uomo trae vita, e nei suoi figli l'uomo trasmette la vita. È quindi quel flusso di vita - nel cui centro sta l'uomo presente - che è mescolato di morte.<sup>5</sup>

In questo episodio funziona un evidente meccanismo biologico di conservazione, un meccanismo che diventa con Omero ideale. In questo senso il corpo di Ettore è il vero corpo dell'eroe occidentale, sul corpo caduto di Ettore si scontrano e trovano un equilibrio le forze estreme della dispersione e della conservazione. Volendo sintetizzare in una formula si può dire che Priamo testimonia la tradizione che conserva, Achille il nuovo che disperde. Il timoroso rispetto manifestato da Priamo nei confronti d'Achille è, invece, la testimonianza del riconoscimento reciproco delle forze. Questo rapporto segna la fine dell'*Iliade* e l'inizio della tradizione occidentale. Sul corpo di Ettore si gioca lo spazio del racconto che è uno spazio biologico ma ora anche etico e ideale. Scrive Jean-Pierre Vernant, indagando le diverse manifestazioni del «radicalmente Altro» e il modo di affrontarlo all'interno della cultura e della mitologia greca:

Nel rapporto che si stabilisce, attraverso le forme di memorizzazione collettiva, tra l'individuo nella sua biografia eroica e il pubblico, l'esperienza greca della morte si trasferisce su un piano estetico ed etico (con una dimensione "metafisica"). Così come i Greci hanno elaborato quello che gli storici della matematica hanno chiamato l'idealità dello spazio, si potrebbe dire che essi hanno costruito l'idealità della morte o, per essere più esatti, che hanno cominciato a socializzare, a civilizzare la morte - cioè neutralizzarla - facendone l'idealità della vita.<sup>6</sup>

Il corpo di Ettore, nel finale dell'*Iliade*, è un presagio dell'eidos dell'occidente perché trattiene in sé i tre elementi evidenziati e fissati dalla natura definitoria del paradigma fisico: l'equilibrio tra la conservazione e la dispersione. Da questo equilibrio nasce la poesia come squadernamento dello spazio storico. Il cadavere di Ettore è l'emblema visibile della resistenza, l'inizio della tradizione occidentale. Su questa nuova verità si fonderà la metafisica platonica e aristotelica.

Nell'*Eneide* virgiliana, come è noto e come più volte è stato notato, si capovolgeranno i termini. Enea scappa da Troia con il padre Anchise sulle spalle. Si tratta del secondo Canto dell'*Eneide*. Se l'*Iliade* si conclude con la restituzione del corpo di Ettore al padre, l'*Eneide* si apre con la scena di Enea che porta Anchise fuori da Troia in fiamme.

Questa immagine manifesta l'altro polo della forza, la forza della dispersione che supera in intensità quella della conservazione, anche se non la negherà mai del

tutto. Anche in questo caso c'è un riconoscimento reciproco delle forze. Enea non riuscirà a sostenere il peso del padre sulle spalle e proprio in questa sua debolezza diventerà l'eroe dei senza terra. Il suo corpo comunque sarà l'emblema di uno scontro di forze, il suo corpo di fuggiasco sarà lo spazio ideale di una cultura a venire. In entrambi i casi, quello di Priamo e quello di Anchise, ci sono forze straniere che mettono in discussione il corpo della tradizione. I due episodi rappresentano gli archetipi dell'epos occidentale; entrambi narrano il destino di un corpo, risultato dell'equilibrio delle forze in campo; in entrambi i casi restiamo nel paradigma di una visione classica del destino del singolo e della collettività; in entrambi i casi il corpo dell'eroe trattiene lo spazio che permette la Storia e la sua narrazione.

Questa caratteristica del poema epico diventa chiara con Dante. Quando Contini, nei suoi studi sulla *Divina Commedia* parla di «modo biologico» della narrazione allude ancora a questo principio: «Il segreto, di questo modo biologico, di Dante consiste nella sua ugualmente intensa partecipazione, e addirittura nell'identificazione successiva con gli oggetti, perfettamente chiari alla coscienza».<sup>7</sup>

L'elemento biologico si lega strettamente alla necessità di Dante di fare spazio alle cose, di esprimere poesia locale ossia che crei immagini nelle quali far soggiornare la Storia. Contini parla di memorabilità del verso dantesco. Questa capacità del grande poeta fiorentino è data dal saper alternare con equilibrio «lo stadio liquido e lo stadio solido della materia». Lo stadio liquido è la velocità della creazione e lo stadio solido è la capacità di organizzare tale velocità. Si potrebbe dire che il loro rapporto è il saper dare corpo all'intuizione temporale, ossia il saper creare personaggi memorabili che sappiano trattenere e manifestare lo spazio della Storia. Anche Contini, quindi, per descrivere l'essenza del poema dantesco ricorre ad un principio d'equilibrio di forze. Ma Contini non è stato il primo a rintracciare queste caratteristiche nel poema dantesco.

Il poeta Osip Mandelstam, nella sua stimolante produzione critica, sottolineava la chimica organica di cui è fatto il verso di Dante. Mandelstam definisce Dante «direttore chimico». Nella *Divina Commedia* non esistono metafore, ma condensazioni chimiche. Tutto il poema è letto da Mandelstam come la capacità di un organismo vivente di farsi narrazione storica; è un corpo che si fa Storia. Le terzine dantesche sono il camminare stesso del poeta:

Perfino una sosta è una concentrazione di moto accumulato: la piattaforma d'una conversazione viene creata con sforzi da alpinista. Il passo - espirazione e inspirazione - è il piede del verso. Una falcata che deduce, vigila, sillogizza.<sup>8</sup>

Ancora quindi il corpo vale come condensazione delle forze. L'Ulisse dantesco, ad esempio, è interpretato da Mandelstam come il tentativo dell'uomo di afferrare il tempo in quanto Storia. Ulisse è l'immagine dell'eroe omerico che cerca la terra, cerca di assimilare la storia dell'uomo al suo sangue, al suo corpo e alle sue membra:

Nel canto di Ulisse la terra è già rotonda. È un'esaltazione del sangue umano, nel quale è contenuto il sale dell'oceano. L'inizio del viaggio è iscritto nel sistema cardiovascolare. Il sangue è planetario, polare, salino. Con ogni circonvoluzione del proprio cervello Dante disprezza la sclerosi, come Farinata disprezza l'Inferno.<sup>9</sup>

Nelle pagine di Mandelstam la capacità spaziale di Dante diventa ancora più chiara in questo passo, dove il corpo è chiaramente un'espressione del mondo e della Storia:

Lo stesso metabolismo terrestre si compie nel sangue [...] Il tempo per Dante è il contenuto della storia, intesa come un atto unitario e sincronico; viceversa il contenuto della storia è un con-tenere il tempo, un sostenerlo in comune da parte di compagni, co-cercatori, co-scopritori del tempo stesso.<sup>10</sup>

In Tasso, poi, la forma del poema dovrà avere una sembianza umana, identificarsi nella forma alla fisiologia umana. La conquista della Terra santa non è altro che la lotta per la conservazione di un corpo classico. Questo sarà un nodo particolarmente doloroso della creazione tassiana:

Ma si come l'occhio è diritto giudice della dicevole statura del corpo (però che convenevol grandezza sarà in quel corpo nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa, tutte le sue membra rimirando, la loro proporzione conoscere); così anco la memoria comune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande e convenevole quel poema in cui la memoria non si perde né si smarrisce; ma tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa, e come le parti fra loro e co'l tutto siano proporzionate.<sup>11</sup>

Esiste perciò, da questo punto di vista, un legame inestricabile tra il corpo, lo spazio, la Storia e la poesia.

## 2. Il corpo nero e la dispersione radicale nell'epica contemporanea.

Ma se nel paradigma classico vale la legge d'equilibrio tra le forze opposte, nell'era contemporanea siamo oltre questo paradigma: siamo nel tempo della pura dispersione. Questo è rilevabile in *Lezioni di Fisica* di Pagliarani. L'epica contemporanea di Pagliarani raccoglie questa mutazione. Ora la sua poesia diventa luogo dell'indeterminazione. In realtà già in *La ragazza Carla* troviamo i segnali di un rivolgimento del rapporto tra poesia, storia e comunità. L'assenza del padre biologico e l'assenza di un vuoto che non si rivela mentre strappa i paraventi del reale sono punti di fuga che strutturano il poemetto *La ragazza Carla* ed anticipano la poesia a venire. Il passo ulteriore per una messa in crisi del reale e dello spazio letterario come classicamente è inteso, lo si ha nelle ultime pagine dello scritto sull'impiegata dell'Olivetti. Quando scompare la figura di Carla e con essa qualsiasi pretesa di fare del corpo di un'eroina un corpo ideale. Pagliarani conclude la vicenda della giovane segretaria con un coro nel quale questa volta, riprendendo la tradizione delle tragedie manzoniane, pone le questioni etiche fondamentali ed una relativa dichiarazione di poetica:

*Quanto di morte noi circonda e quanto  
tocca mutarne in vita per esistere  
è diamante sul vetro, svolgimento  
concreto d'uomo in storia che resiste  
solo vivo scarnendosi al suo tempo*

*quando ristagna il ritmo e quando investe  
lo stesso corpo umano a mutamento.*

*Ma non comprende per dare  
empito e farsene diritto:  
non c'è risoluzione nel conflitto  
storia esistenza fuori dell'amare  
altri, anche se amore importi amare  
lacrime, se precipiti in errore  
o bruci in folle o guasti nel convitto  
la vivanda, o sradichi dal fitto  
pietà di noi e orgoglio con dolore.<sup>12</sup>*

«Quanto di morte noi circonda e quanto tocca mutarne in vita per esistere». A quale morte si riferisce Pagliarani? Torna nel finale di un poema epico la morte. La morte però non è più quella a cospetto del padre, sublimata in un accordo biologico di conservazione di fronte alla potenziale dispersione. Ricordiamo che ne *La ragazza Carla* il personaggio assente è il padre: «Come quelli che non seppero servirsi nell'assenza / del genitore è un trauma poi se manca / la frutta sulla tavola, nessuna scusa a Carla».<sup>13</sup> Per questo motivo il poeta abbandona la narrazione in terza persona per coinvolgere direttamente il lettore in un noi comune, dove non c'è più il corpo ideale che sublima la morte. La morte è ora una sensazione che il lettore avverte direttamente sulla propria pelle, «è diamante sul vetro», è qualcosa che lo riguarda direttamente. La tradizione, in quanto conservazione e resistenza alla dispersione, non è garantita dalla presenza del padre.

Le parole del coro spostano il peso del poemetto sul finale. Non c'è più lo spazio letterario come garanzia di sublimazione della morte, ma proprio lo spazio letterario, la nuova poesia epica, ci affida la morte come destino proprio e inaggrabile. L'unico atteggiamento etico che il poeta propone è ora la resistenza:

*svolgimento [...]  
concreto d'uomo in storia che resiste  
solo vivo scarnendosi al suo tempo [...]*

In questi versi esiste ancora una componente classica. Diventa centrale la resistenza però senza raffigurazione. Il poeta ha alle spalle nessuna tradizione umanistica e davanti nessuna trasmissione:

*[...] ristagna il ritmo  
e investe lo stesso corpo a mutamento [...]*

Il mutamento di Carla non è quindi neanche quello della Clorinda tassiana che, in punto di morte, prefigura una salvazione grazie alla conversione cristiana. La tradizione viene meno, viene meno il Dio cristiano, viene meno il padre biologico, manca qualsiasi riconoscimento. Il corpo di Carla è ora il centro stesso di «una dialettica senza risoluzione», è lo spasimo dell'alienazione; e il corpo dell'eroina diventa il nostro stesso corpo. Questa è la metamorfosi che la morte regala al poeta. Lo stesso nome di Carla svanisce e al suo posto ognuno può segnare il proprio di nome. Nella figura di Carla si annuncia un nuovo tempo che trova il suo senso nella dinamica dei corpi:



[...] non c'è risoluzione nel conflitto  
storia esistenza fuori dell'amare  
altri.[...]

Anche se questa *dynamis* è il rincorrere presenze che si sottraggono:

[...] anche se amore importi amare  
lacrime, se precipiti in errore. [...]

Anche a questa condizione, si traduce in amore e in pietà questo nuovo sguardo sul mondo:

[...] o bruci in folle o guasti nel convitto  
la vivanda, o sradichi dal fitto  
pietà di noi e orgoglio con dolore. [...]

Gli ultimi versi lasciano in eredità una sensazione amara ma necessaria: che il rapsodo contemporaneo capti i rivolgimenti del singolo, senza che abbia alcuna certezza pregressa (genetica, mitico-teologica, storica) che questa evocazione poetica valga come rappresentazione di uno spazio comune. Tutta l'epica didascalica successiva al poema sull'impiegata dell'Olivetti è un'interrogazione sofferta sul perché quest'eroina non riesca a diventare ideale, non riesca a trattenere, a conservare intorno a sé lo spazio della rappresentazione. *Esercizi platonici*, del 1985, mi sembra essere ancora un'interrogazione teoretica su questo punto. Il coro finale del poema del '62, quindi, si dilata all'infinito e le forze della Storia diventano il centro stesso della scena, diventano esse stesse lo spazio e il protagonista della rappresentazione. Il contesto storico-sociale invade il corpo del personaggio Carla e lo smembra. Il finale de *La ragazza Carla*, da questo punto di vista, ha la stessa funzione che aveva il coro della tragedia greca: irrompe sulla scena, toglie la voce ai personaggi e fa parlare l'oggettività della Storia.

Si capisce da questo finale che se nell'epica antica valeva un principio di conservazione alla dispersione, ora siamo nel tempo della pura dispersione. Potremmo adottare come epigrafe del libro successivo a *La ragazza Carla*, il testo del '69 *Lezioni di Fisica e Fecaloro*, la frase che compare in un romanzo di Daniele del Giudice *Atlante Occidentale*, nel quale uno scrittore prossimo al nobel parlando con un giovane fisico che effettua esperimenti sull'accelerazione della materia, dice:

Le cose stanno cambiando, sono cambiate. Non nel senso generico che si dà a questa frase. Le cose stanno scomparendo. Quelle che arrivano, o arriveranno, ho paura che non potrò più sentirle. Ho paura che potrò solo usarle.

Su questa radicale mutazione s'interrogano le *Lettere* o egloghe, come le chiama lo stesso Pagliarani, di *Lezioni di Fisica*. La quarta lettera sembra contenere il cuore dell'operazione poetica che Pagliarani mette in atto in questi anni. Qui diventa evidente come il poeta assuma nel microcosmo delle relazioni quotidiane le leggi del macrocosmo: le leggi della fisica equivalgono alle leggi supreme che

regolano la dinamica dei corpi e la Storia. Il testo inizia come se fosse l'incipit di una biografia:

Cominciò studiando il corpo nero  
Max Planck all'inizio del secolo (dispute se era il principio o la fine  
del secolo), le radiazioni del corpo nero nella memoria  
del 14 dicembre 1900  
bisognava supporre che quanti d'azione fossero alla base  
dell'energia moltiplicata per il tempo  
Elena oh le sudate carte la luce  
è una gragnola di quanti, provo a dirti che esiste opposizione  
fra macrofisica e microfisica che il mondo atomico delle particelle elementari  
è studiato dalla meccanica quantistica –scuola di Copenaghen-  
e da quella ondulatoria del principe di Broglie che ben presto i fisici  
si accorsero come le due nuove meccaniche benché basate su algoritmi differenti  
siano in sostanza equivalenti: entrambe negano  
negano che possano esistere precisi rapporti di causa e effetto  
affermano che non si può aver studio di un oggetto  
senza modificarlo  
la luce piomba sull'elettrone per illuminarlo.<sup>14</sup>

I primi versi di *Lezioni di fisica* accennano ad un passato prossimo e citano date e avvenimenti che hanno avuto una rilevanza storica assoluta.<sup>15</sup> In questo scenario di rivoluzioni scientifiche si inserisce il concetto madre del "corpo nero".

Il corpo nero, in fisica, indica il principio limite dell'indeterminazione. Pagliarani dà inizio al suo scritto rimarcando l'effetto che esso ha nella memoria collettiva. Le radiazioni che propaga quel corpo informano tutto il secolo. La relazione tra il poeta e il suo personaggio, muta radicalmente proprio a causa delle «radiazioni del corpo nero nella memoria». In questo preciso quadro storico, viene inscenato il dramma della voce poetante e di Elena. La lingua, che rappresenta il dramma della relazione tra i due personaggi, è tutta permeata da calchi della poesia moderna, del linguaggio scientifico e quotidiano. La versificazione invece metabolizza le leggi della fisica quantistica. Tutta la lettera sulla fisica è anch'essa svolta per quadri e piccoli mondi. Ma nell'apparente polinuclearità di *Lezioni di fisica*, il corpo nero è il vero nucleo da cui nasce il dettato poetico.

Questo suggerisce una considerazione: se l'epica omerica inaugura un mondo tutto raccolto intorno al corpo esemplare, qui abbiamo il perfetto contrario. L'evoluzione di un genere va dall'esposizione del corpo esemplare all'indeterminatezza del corpo nero. Questo passaggio lo si può seguire nei versi che riempiono il quadro storico proposto dall'autore. L'occhio del lettore viene catturato da un fascio di luce, «la luce che piomba sull'elettrone per illuminarlo»; che è lo stesso che illumina le sudate carte di Elena che compaiono all'inizio della composizione ed è la stessa a cui si allude nei versi che seguono:

E io qui sto  
e io qui sto Elena in gabbia e aspetto  
il suono di un oggetto la comunicazione dell'effetto  
su te, delle modifiche [...] <sup>16</sup>

La voce poetante conosce la relazione d'indeterminazione di Heisenberg e sa che «l'indeterminazione è dovuta alla perturbazione arrecata ad un oggetto nell'atto di osservarlo». I suoi versi non illuminano il corpo di Elena nella sua interezza. Il poeta sa che l'incontro tra la sua voce e il corpo dell'eroina della sua narrazione non si dà una volta per tutte. Non funziona la raffigurazione come rappresentazione iconica della donna amata. Nella relazione tra la voce del poeta ed Elena c'è quindi un sobbalzo, una modifica dovuta all'incontro. Elena non arriva mai a farsi personaggio. Si prospetta così nel testo uno scenario fatto di sole forze. Ogni relazione muta i soggetti in gioco, ogni incontro di corpi vale come messa in atto di una reazione. Viene meno l'equilibrio e lo spazio della Storia.

Così facendo Pagliarani rimette l'epica di fronte alla sua sfida essenziale. Il rischio della dispersione radicale è nei suoi versi. Se nel mondo classico l'esemplarità delle gesta dell'eroe, sotto gli occhi dei padri, vale come trasmissione di valori, come spazio ideale, continuum di una tradizione, la sfida della nuova poesia deve essere quella di ritrovare il contrasto di forze come misura della propria voce.

La quinta lettera, *Della negazione*, è un testo solo in apparenza d'occasione.<sup>17</sup> Il poeta risponde in versi alle immagini proposte dal pittore scultore. I disegni di Pomodoro rappresentano dei corpi scuri e informi, indefiniti, che non fanno pensare a niente di umano. Nel vedere i disegni si pensa a rocce o a pezzi di carbon fossile. Il pretesto di queste immagini permette al poeta di ricominciare il suo discorso in versi da dove l'aveva interrotto. Riprende infatti la riflessione poetica sulla possibilità di raffigurare un corpo. Il testo sembra perfettamente inserirsi nel contesto delle altre lettere di *Lezioni di fisica*, anzi fa da cerniera con le successive pagine di *Esercizi platonici*. Il poeta si misura direttamente con l'immagine. Circa vent'anni dopo, infatti, il poeta, con spirito teoretico, affronta il problema dell'immagine e dello spazio nella raccolta di aforismi dedicati al padre della metafisica occidentale. Ma, aldilà del pretesto offerto da Pomodoro per la scrittura della quinta egloga, c'è un altro elemento esterno che motiva i versi di Pagliarani. Il poeta sembra tendere l'orecchio alle parole espresse dal maestro della critica militante Franco Fortini in una delle sue polemiche con le nuove avanguardie storiche. Fortini, nel suo lungo colloquio critico con le avanguardie, aveva scritto:

Credo fermamente che ogni troppo rapido assenso alla negazione, alla svalutazione e al disprezzo del mondo-così-com'è - soprattutto da parte di intellettuali e di giovani nei paesi come il nostro - possa celare entro di sé, incontrollato, un accordo con quella realtà, una dipendenza filiale; e che occorre essere coscienti dell'unicità della vita, del valore del mondo e della positività che s'accompagna anche alla peggiore decadenza e oppressione e corruzione, se si vuole negare la figura presente.<sup>18</sup>

A questa critica sembra appunto pensare Pagliarani quando invia la sua missiva a Pomodoro per intrattenerlo sul problema della raffigurazione del corpo. Fortini da parte sua sembra cogliere quelli che sono stati i temi cruciali della poesia di Pagliarani. Le negazioni, da *La ragazza Carla* a *Lezioni di Fisica*, sono effettivamente categoriche. Adesso il poeta crede di doverle chiarire, sente di doversi confrontare con le immagini che i suoi versi hanno evocato. Il poeta testimonia di conoscere chi sono i suoi nemici o quanto meno di sapere cosa può o non può fare, cosa del resto gli è permesso in termini di estetica e cosa invece gli è proibito. Inizia quindi la sua lettera proprio con una serie di negazioni:

No a Michelangelo se debordava sangue da ogni canale  
corporale no al riscatto dell'usura in termini di spazio e di volume  
no a un'idea di figura come doppione  
Delle due l'una o s'è persa la misura  
ogni rapporto fra uomo e la sua morte o se la sorte  
resta di noi somiglianza e immagine è alla sorte  
che dobbiamo rivolgerci  
per ogni nostra descrizione.<sup>19</sup>

Pagliarani si oppone all'idea della raffigurazione come *mimesis*. Ma se c'è il rifiuto di un'idea preconcepita di armonia c'è anche un rifiuto preconcepito di *hybris*. Il poeta nega anche la visione michelangiolesca del corpo tragico debordante sangue. Ciò che il poeta rifiuta categoricamente è qualsiasi Idea preconcepita, qualsiasi Significato. Nessuna figura «come doppione», perché la figura non esiste prima dell'incontro con «la propria sorte». Non esiste un volume del corpo e quindi uno spazio antecedente. No, appunto, all'estetica platonica di un'idea di figura come doppione. Bisogna conoscere la propria sorte e nella sorte trovare una matrice di vita comune. Conoscere la propria sorte significa sapere che si è creature essenzialmente storiche. Ma con questo s'intende che bisogna conoscere la propria essenza temporale. La sorte è la sola che resta di noi somiglianza ed immagine. La nostra unica descrizione è l'incondizionato; la nostra unica condizione. La forza è la perseveranza dello sguardo, che è poi un estremo atto d'amore.

La tragicità dello sguardo umano sta nel suo essere costantemente assorbito da qualcosa. Pagliarani in *Lezioni di fisica* ci ha lasciati la sola certezza del corpo nero. Lo sguardo si fissa sul corpo come essenziale negazione. Così chi cerca di fissarsi nella Storia come doppione, come immagine di una Idea, sembra di plastica (*kitsch*) agli occhi del poeta:

Vanno molto  
le parrucche per cani la febbre da plastica, anche Kruscev a parere di Mao è una tigre  
di carta, anti boom nucleare nella California centrale nel senso che  
-papa Giovanni lasciamolo stare che ha detto che l'uomo in questi anni  
si può amare, ardendo nella verifica, papa Giovanni rientra  
nel tema, è provato mi ha detto Fortini che Kruscev ha pianto  
a lungo per l'assassinio di Kennedy, e quanta luce su Kennedy  
specchiato nella sua sorte

Non contano nulla vedi  
le parrucche per cani la febbre da plastica

ma sì certo quel dissidio quelle sorti  
e a parità di nutrimento  
è senz'altro più duro vivere oggi  
nessuno ebbe mai come noi abbiamo la certezza che è attuale  
il possibile di una sorte universale [...] <sup>20</sup>

Come spesso accade in Pagliarani con un ritmo cantabile e il piglio ironico l'io-poetico affonda il suo dettato su questioni universali. Significativo il passaggio su Fortini e Kruscev, il riferimento alla realtà statica della politica sovietica e la

luce che illumina il politico americano specchiato nella sua sorte. È un passaggio cinematografico che fa riferimento alle immagini dell'assassinio di Kennedy ma è anche il richiamo alla luce che illumina un corpo per modificarlo: è l'idea della Storia contro la storia come sorte che ci è affidata. È un eroe colto nella piena luce, nella visibilità emblematica degli eroi omerici, ma al contrario di quelli non resta nessuna fama postuma nella narrazione poetica di Pagliarani. Il corpo del presidente è colto nella luce per poi scomparire del tutto così come può accadere a chiunque nella metafora universale del corpo nero. La storia è ora fatta di improvvise illuminazioni su un fondo scuro. Lo scontro illumina la storia per un istante, ci sono eroi che permettono di far scorgere il destino comune ma lo spazio non è niente di prefissato, lo spazio è sempre un risultato. Il corpo però c'è, esiste, altrimenti non ci sarebbe neanche l'incontro, lo scontro. Il corpo c'è in quanto differenza, il corpo c'è in quanto negazione. Deleuze afferma che è l'aumento o la diminuzione di potenza determinata dagli incontri a formare un corpo. Qui si anticipano le ragioni apparentemente metafisiche degli *Esercizi platonici*. Ancora una volta il poeta infatti passa dall'immagine del mondo e del suo destino al microcosmo, indica i nessi nascosti della rete di relazioni che esistono nella trama umana. La sua è ancora una fisica dei corpi utile all'analisi della storia. Pagliarani affronta poeticamente le cose dell'uomo come se fossero parte di un unico organismo che è soggetto ad una legge non prescrivibile:

Non una grandezza che varia o un concetto che varia  
perché concetto, grandezza, numero, proprietà  
non possono variare (per quanto è ovvio una cosa  
possa avere differenti proprietà in tempi diversi)  
Una variabile  
è piuttosto un simbolo con una determinata proprietà  
Ma quale  
se la variazione di significato di un simbolo non è possibile entro un linguaggio  
dato che ciò rappresenterebbe il passaggio  
da un linguaggio all'altro  
Se "Q" è un pr costante da "Q(x)" sono derivabili  
le proposizioni "Q(Praga)", "Q(a)" e "Q(b)" che sono  
però derivabili da "Q(a)". Ciò mostra che mentre x è una variabile, "a" pur indeterminata  
è una costante: in altre parole "a" designa una (certa) cosa  
soltanto per il momento non è detto quale.<sup>21</sup>

Il corpo stesso è una variabile. Nella logica di Carnap l'unico simbolo che non cambia ma che fa cambiare di senso alle proposizione nelle quale è inserito è la variabile. Questo è il paradosso. Pagliarani «ragiona sulla variabile» ma in realtà ragiona ancora sullo «stesso corpo umano a mutamento». Siamo ancora, anche se nel microcosmo della logica e della riflessione sulla lingua, nel finale corifeo di *La ragazza Carla*. È ancora il corpo dell'impiegata dell'Olivetti che ci interroga.

L'incontro delle forze ora si traduce in una regola assunta dal poeta dalla logica carnapiana. Sembra che questa regola si possa così tradurre: ogni proposizione è fatta di costanti che hanno senso solo in quanto negazione di se stesse e di variabili che hanno significati propri in quanto simboli della negazione. Ogni corpo è tale solo in quanto negazione di se stesso, mentre di fronte agli altri da sé resta fisso nel suo valore di negazione. Il corpo è percepibile solo in quanto

negazione, è quindi un valore vuoto ma fondante. Di fronte a questa verità, qualsiasi affermazione diventa frutto di un'intenzione. Qualsiasi determinazione è intenzionale. Qui Pagliarani fa i conti con la tradizione occidentale dopo averla interrogata nei suoi scritti epici. In questi passaggi di *Lezioni di Fisica* si giustifica quanto verrà poi scritto aforismaticamente in *Esercizi platonici*:

Ecco il dono secondo tradizione:  
tutto ciò che diciamo essere  
consta d'uno e di molti e in sé contiene  
un elemento determinante e una  
indeterminazione.<sup>22</sup>

Questo è quindi quanto resta della tradizione, questa è la conclusione che ci lascia Pagliarani dopo aver interrogato gli spazi e il corpo con la sua epica contemporanea. Dove l'«uno» è il corpo come «variante» (i molti); l'elemento determinante è la forza che esso porta di volta in volta in una Storia non più ideale o monumentale. È il residuo biologico-biografico che adesso agisce come forza e respiro (*Thymos*). Questa la premessa alla poesia epica a venire.



<sup>1</sup> I. Kant, *Monadologia fisica*, in *Scritti precritici*, Bari, 2000, p. 58.

<sup>2</sup> L'analisi dell'*Iliade* come luogo delle forze è stata affrontata da un famoso saggio di S. Weil, *L'Iliade poema della forza*, tr. it. in *La Grecia e le intuizioni pre-cristiane*, Torino, Borla, 1967, p. 22. Per questa e le successive indicazioni filologiche prendo spunto dall'interessante articolo di R. Fabbrichesi Rossella, *Corpo e passioni: uno sguardo sul tempo degli eroi*, in AA.VV. (a cura di Carlo Sini), *Corpo e linguaggio*, Quaderni di Acme, Università degli Studi di Milano, 2007.

<sup>3</sup> Onians Richard Broxton, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the World, Time and Fate*, Cambridge, 1954, tr. it. *Le origini del pensiero europeo intorno al corpo, la mente l'anima, il mondo, il tempo, il destino*, Milano, Adelphi, 1998. Cfr. *Corpo e passioni: uno sguardo sul tempo degli eroi*, in AA.VV. (a cura di C. Sini), *Corpo e linguaggio*, Quaderni di Acme, Università degli Studi di Milano, 2007, p. 26, dove Rossella Fabbrichesi scrive: «Lo *thymos* è l'impulso emotivo che scatena l'azione: è l'organo da cui deriva l'impulso e, contemporaneamente, l'impulso stesso, unito alla sua percezione. Polmone che ispira, espira e ritma così l'esperienza di coraggio, di furia, di slancio, di trattenimento dell'eroe. Spinta, propulsione, *conatus*, *ex-halatio*, lo *thymos* determina la capacità di espansione, di estensione delle forze umane, *oltre* la pura fisicità, ma come null'altro che pura fisicità».

<sup>4</sup> Cfr. inoltre B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, Classen Verlag, 1948; tr. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1951. Il filologo tedesco Bruno Snell infatti puntualizza che in verità in tutta l'*Iliade* non esiste un termine che indichi il corpo. Secondo Snell nell'*Iliade* il corpo è un insieme di membra che non hanno un centro visibile, chiaramente raffigurabile. La *dynamis* la fa da padrone in tutto il poema. La conclusione di Snell è che i greci omerici non avevano una percezione del corpo come entità unitaria. Questo termine è sostituito di volta in volta dai termini *demai*, «statura», «corporatura», per dire che si assomiglia nella figura a qualcuno; oppure dalla parola *chros* che significa «pelle», o ancora con la parola *eloira* che significa «contenitore», «armatura».

<sup>5</sup> Scrive a questo proposito F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 155-156.

<sup>6</sup>J.P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985, tr. it. *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 12.

<sup>7</sup>G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976, p. 98.

<sup>8</sup>Mandelstam Osip, *Discorso su Dante*, in *La quarta prosa*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 124.

<sup>9</sup>*ivi* p. 126

<sup>10</sup>*ivi*, pp. 139-140.

<sup>11</sup>T. Tasso, *Discorso dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in T. Tasso *Prose*, Letteratura Italiana Ricciardi, volume 22, Treccani, 2005, p. 371: «Ma si come l'occhio è diritto giudice della dicevole statura del corpo (però che convenevol grandezza sarà in quel corpo nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa, tutte le sue membra rimirando, la loro proporzione conoscere); così anco la memoria comune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande e convenevole quel poema in cui la memoria non si perde né si smarrisce; ma tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa, e come le parti fra loro e co'l tutto siano proporzionate».

<sup>12</sup>E. Pagliarani, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano, 2006 p. 153.

<sup>13</sup>*ivi* p. 150.

<sup>14</sup>*ivi* p. 175.

<sup>15</sup>La data citata, il 14 dicembre 1900, si riferisce al giorno in cui M. Planck ha presentato la formula  $E=hf$  alla Società Fisica Tedesca. Questa equazione fissa la teoria dei quanti d'energia. La fisica meccanica di Newton veniva spazzata via per essere sostituita dall'analisi dei quanti e delle particelle subatomiche. Il tempo e lo spazio, perdono così la loro evidenza geometrico-matematica. Gli stessi nessi di causa ed effetto, che avevano regolato la fisica meccanica, vengono messi in crisi. Si poteva ancora parlare di moto, ma non si poteva più immaginare che un oggetto si muovesse in maniera predeterminata lungo un cammino. Da allora non è più possibile determinare un mondo conoscibile in sé. Ci sono, invece, vari mondi e varie raffigurazioni, vari "modelli visivi" che Einstein chiamava i *gedanken experimente*. Nel giro di pochi anni nascono gli studi di Planck, di Bohr e la scuola di Copenaghen, di Heisenberg, del principe de Broglie. Il futuro non poteva più essere predetto, neppure in teoria. Nessun grado di accuratezza delle misure poteva controllare la mano del caso.

<sup>16</sup>*ivi*, p. 176.

<sup>17</sup>Lo scultore Giò Pomodoro aveva composto quindici acqueforti e aveva invitato Pagliarani a scrivere un recitativo ispirato ai suoi disegni. Una copia delle acqueforti è conservata dalla Biblioteca Sormani di Milano, la prima pagina della grande cartella contenente i disegni, reca la precisazione di Pomodoro *15 acqueforti di Giò Pomodoro e Dalle negazioni di Elio Pagliarani*, G. Upiglio & C., Milano, Vanni Scheiwiller, 1964: «Ho inciso le lastre per questa cartella a Firenze, la mia città d'elezione nella primavera del 1963, con l'assistenza tecnica del pittore Giulietti. Il "recitativo" del poeta Elio Pagliarani è stato da questi composta, più tardi, a conferma del nostro "incontro" romano, nel Gennaio di quest'anno. Mi auguro che questo sodalizio abbia a durare e sia estendibile in futuro per una valida cooperazione fra gli artisti, intesa a costituire un "reale" gruppo di individui operanti».

<sup>18</sup>F. Fortini, *Avanguardia e mediazione*, in *Verifica dei poteri*, Torino, Einaudi, 1989, p. 79.

<sup>19</sup>*ivi*, p. 179.

<sup>20</sup>*ivi*, p. 179-180.

<sup>21</sup>*Ibidem*.

<sup>22</sup>*ivi*, p. 241.

## Poesia per il presente

Vincenzo Bagnoli

Parlare di poesia e politica sembra diventato oggi estremamente inattuale: è veramente difficile, per esempio, pensare, per la nostra contemporaneità, un'«integrale politicità della poesia» come quella che Mengaldo ravvisava in Fortini. In particolare è l'aspetto più prettamente contenutistico a parere anacronistico nel quadro delle scritture odierne, dei loro lettori e delle loro aspettative. Diverso è invece il discorso se si parla di un uso non conciliante della forma: la cosa che infatti qualifica maggiormente la capacità di un testo è la sua efficacia nel rivolgersi ai propri contemporanei, producendo un discorso che essi trovino riconoscibile e dotato di senso, il che non significa però compiacersi ed essere concilianti, né tanto meno banalizzanti. In questa capacità di tradurre, mediante un progetto rigoroso e l'uso del pensiero critico, l'irricognoscibile (l'informe, lo sconosciuto, il complesso, il nuovo, il trapassato) in riconoscibile (e comprensibile) sta tutta la forza 'politica' della poesia. Credo anzi che una possibile dimensione 'civile' della poesia contemporanea possa risiedere nel suo sapersi fare «classica» nel senso evocato qualche anno fa da Stefano Dal Bianco e recuperato di recente da Andrea Inglese nel parlare della poesia di Raos: classica cioè non nel senso di un adesione a modelli allogeni rispetto al nostro 'qui' (il che sarebbe piuttosto l'orientamento del classicismo), quanto piuttosto rispetto alla capacità di essere significativa 'del' e 'per il' proprio presente, cercando cioè una forma dirompente e al tempo stesso assolutamente eloquente, non di nuovo nel senso (deteriore) di 'persuasiva', ma in quello pieno di 'comunicabile' e 'condivisibile'. Insomma, a mio modo di vedere il massimo della funzione 'pubblica' o 'civile' che la poesia oggi possa avere consiste nell'evitare di essere solipsismo dell'interiorità, annodata nelle proprie viscere, o virtuosismo manieristico, attorcigliata attorno a cabale esoteriche, e di sapersi invece dispiegare (per citare ancora Roberto Roversi) come «descrizione in atto».

L'aspetto progettuale è divenuto secondo me sempre più importante nella costruzione di testi letterari, data la necessaria densità semantica che la complessità contemporanea esige. E il progetto, la selezione, l'organizzazione sono importanti proprio perché evitano che il testo finisca per essere una mimesi della complessità, una sua riproduzione e quindi una resa al caos, al rumore, alla frammentazione con cui essa si presenta ai nostri limitati mezzi conoscitivi. Il testo dovrebbe invece proporre un'interpretazione attraverso le sue qualità simboliche, metaforiche, metonimiche e figurative, introducendo così al proprio interno un elemento di distanza e di pensiero critico. Con ciò intendo richiamarmi a quanto Calvino ebbe a scrivere nel suo saggio sulla «sfida al labirinto» degli anni Sessanta e anche nelle *Lezioni americane* di un ventennio successive. Per far ciò sarà necessario però un certo eclettismo, che preveda la compresenza di diverse istanze simultanee, non nel senso, di nuovo, della resa all'indifferenziato, all'apolitico, ma al contrario come presa di coscienza del mutamento e quindi atto di realismo. A mio modo di vedere, infatti, la progettualità non può certo esaurirsi nell'adesione a linee-guida precostituite, siano quelle di un manifesto, di una scuola, o dello stile di un precursore; ogni scrittore ha il compito di formarsi un proprio stile, scegliendo i principi organizzativi secondo il proprio personale parametro di giudizio sulla propria contemporaneità, e non sulla base di vincoli ideologici o estetici, né tanto meno sulla base di un proprio astratto 'individualismo creativo', sciolto da



qualsiasi rapporto rispetto all'esistente: e questo compito contiene un elemento già fortemente politico. Solo la capacità di queste scelte di produrre un 'discorso' che risulti 'comunicabile' (nel senso pieno del termine, quindi nel senso di 'condivisibile') ai propri contemporanei sarà la misura dell'efficacia delle scelte stesse, non certo un dettame aprioristico. Altrimenti lo stile è solo di manierismo, ossia adesione a una forma già decisa da altri e in altri contesti 'eterodiretta', non autonoma.

Descrivere in poche righe le trasformazioni decisive della contemporaneità sarebbe compito arduo; posso solo osservare che i mutati assetti delle società e delle economie, come pure le linee di sviluppo storiche attraverso il cosiddetto postmoderno e oltre hanno prodotto enormi mutamenti nella sfera dell'immaginario, che è poi quella con cui si trova a confrontarsi più direttamente chi scrive (senza con ciò voler risollevarla la *vexata questio* del dualismo fra struttura e sovrastruttura: si potrebbe dire anzi che una delle trasformazioni più notevoli riguarda proprio il rapporto fra queste, mutatosi in una sorta di endiadi non priva di ambiguità, per altro). E allora, prendendo il mio caso personale, devo riconoscere che tali trasformazioni hanno avuto un effetto enorme sulla mia scrittura, direi decisivo; la mia prima raccolta di poesie (*33 giri stereo LP*) voleva essere nel suo insieme una specie di 'narrazione epica' degli ultimi ventitrecento anni del Novecento, anzi una rilettura dell'intero secolo alla luce delle trasformazioni avvenute in quel periodo. Come ho spiegato varie volte, la configurazione mobile e al tempo stesso onnivora della 'città musicale' che costituisce l'architettura del libro, snodandosi attraverso piazze-title track e vie secondarie-sottofondi, voleva essere un modo per rappresentare il nostro tempo-spazio multimediale e anzi intermediale, fatto di sovrapposizioni e stratificazioni, nel quale i complessi riverberi che attraversano le singole 'storie' individuali rendono queste ultime significative alla pari della 'Storia' nel descrivere la nostra realtà: insomma la rappresentazione di una memoria collettiva più vasta e complessa raccontata attraverso un diverso cronotopo. Il punto di vista adottato è quello della prima generazione cresciuta con la TV in casa, maturata attraverso un' 'educazione elettronica' fino a divenire capace di figurarsi il mondo come un ipertesto, all'interno di una realtà sociopolitica che si è nel frattempo evoluta plasmando questa semiosfera e al tempo venendo plasmata da essa in una strettissima interazione reciproca. Se trent'anni fa Roversi (nel presentare su «Paragone letteratura» le sue *Descrizioni in atto*, poco prima del 1968) poteva invitare la poesia a compiere passi in una nuova direzione e a 'sedersi allo stesso tavolo' con gli altri saperi e linguaggi e ad 'ascoltare', per tentare con essi un proficuo dialogo e per divenire «conoscenza e intelligenza, retorica delle idee, conguaglio dei problemi, scienza del linguaggio», mi pare che oggi la poesia possa essere fatta solo alle condizioni di un dialogo serrato di questo tipo: e guardando al panorama dei miei coetanei e dei poeti più giovani di me devo riconoscere che è così che viene fatta.

Oltre ai nomi già citati di Raos e Inglese, posso ricordare a titolo d'esempio il laboratorio di ricerca sorto all'inizio degli anni Novanta attorno al «Baldus», in cui si profilava già (da Cepollaro e Bainsi a Voce, da Ottonieri a Frasca) quell'ascolto intermediale a superare la sfera tradizionale non solo del letterario e di ogni residuale 'torre d'avorio', ma anche della rigida divisione fra Arte e *midcult* o *masscult*, quasi riprendendo l'invito roversiano: un invito che nel suo frangente specifico poteva parere provocatorio, ma che nel periodo successivo sarebbe stata metabolizzata dai più avvertiti, anche grazie agli esempi pratici dati dallo stesso Roversi (autore infatti dei testi per due Lp di Lucio Dalla); il compito però di questa nuova generazione è stato

percepire con chiarezza che era venuto il momento di confrontarsi non solo con i materiali della tradizione letteraria, magari con l'intento dissacratorio di parodiarli, di riplasmarli per riutilizzarli quali materiali di recupero, e nemmeno solo con i materiali di altre forme d'arte, per imitarne soluzioni stilistiche e procedimenti innovativi (cito a mero titolo d'esempio l'uso sanguinetiano dell'informale e dell'atonale), ma direttamente con una vasta rete di materiali linguistici e di immaginario sino ad allora esclusi dalla tessitura del discorso letterario, ossia la sfera della comunicazione destinata al consumo. Entrano così in gioco il cinema, il fumetto e il *pop* nelle sue più varie articolazioni musicali e visive.

La soluzione proposta da questi autori, come anche dai più giovani venuti dopo (citando a titolo di pura esemplificazione e in ordine sparso Lombardo, Simonelli, Caserza, Renello, Marmo, Nadiani, Frene, Giovenale, Padua) è quella di adottare un punto di vista peculiare in questo lavoro sui 'detriti', andando oltre al *cut up* e all'assemblaggio elencativo, e perfino oltre la stessa tecnica del 'montaggio' (il che riporterebbe, di nuovo, all'*escamotage* di prendere a prestito le risorse stilistiche di altre arti) per arrivare a quella che, per sintetizzare alcune brillanti riflessioni di Andrea Cortellessa, potremmo chiamare una narrazione-territorio, attraverso la quale cioè il linguaggio non si limita a tentare di descrivere il reale, ma lo inventa, lo ricostruisce sul piano virtuale di una simulazione che «strania e, insieme, misteriosamente convalida» la realtà. Ed è questo il modo che il discorso artistico oggi trova per costituirsi in uno spazio abitabile (ossia fruibile) e condivisibile.

A mio avviso in questa formula si può riassumere un elemento importante della progettualità del fare letterario contemporaneo, ossia proprio la possibilità di restituire al discorso, poetico o narrativo, la capacità di una presa sul proprio presente: se non una funzione propriamente politica, almeno la potenzialità di una connessione con gli assetti della realtà stessa. Infatti nel momento in cui uno scrittore riesce a costruire attraverso il proprio lavoro un testo che può proporsi, alla stregua di una jamesoniana «mappa cognitiva», come rappresentazione o, meglio, ri-costruzione di un territorio, allora esso riesce, proprio a partire da quei materiali di scarto logorati dal consumo, che non sono più ormai semplicemente detriti, da recuperare secondo la strategia «romantica» proposta una quindicina d'anni fa da Lello Voce, ma, come dicevo, una sabbia finissima, il pulviscolo atmosferico (o forse semiosferico...) in cui siamo tutti immersi, a cementare un territorio solido che egli può condividere con i propri lettori, uno spazio dall'orizzonte ampio sulla cui base si può costruire il progetto di una comunicazione cui sia restituita piena dignità: quella stessa che le declinazioni attuali del termine secondo *clichés* persuasivo-sloganistici le vorrebbero negare. Ed è facile vedere quanto vi sia, se non di politico, quanto meno di civile in una letteratura che si ponga simili obiettivi: e soprattutto nel tentativo di una lingua che abbandoni gli stretti orizzonti di ogni Parnaso e che, senza cedere a nessuna resa mimetica al rumore, sappia allargarsi ai linguaggi effimeri della nostra condivisione quotidiana, quegli stessi che ci sembrano incapaci di qualsiasi attrito o frizione sulla realtà in cui viviamo, per renderli potenti strumenti semiotici e conoscitivi.



## Epic & Ethics. Il NIE e le responsabilità della letteratura

Bart Van den Bossche

### 1. Introduzione

Nelle varie versioni del *Memorandum* che Wu Ming 1 ha dedicato al «New Italian Epic»,<sup>1</sup> il tessuto connettivo della costellazione di opere e tendenze indicate con questo termine viene individuato soprattutto in una comune attitudine etica. Ciò che consente di considerare il New Italian Epic come un *cluster* più o meno consistente di opere letterarie sarebbe per l'appunto un «forte *sensu di responsabilità*»,<sup>2</sup> che si esprime soprattutto nella volontà di considerare la letteratura come un'attività in cui va privilegiato il «serio» e il «giusto» (sono termini utilizzati in varie occasioni nel corso del *Memorandum*). In questo contributo ci si concentrerà proprio sul modo in cui viene descritto e contestualizzato l'orientamento etico del New Italian Epic; in particolare verranno esaminati successivamente (1) i rapporti fra la dimensione etica del NIE e le definizioni delle varie caratteristiche del NIE in termini semiotici e istituzionali, (2) i rapporti fra le istanze etiche del NIE e la sua collocazione spazio-temporale, e, infine, (3) il ruolo cruciale dell'allegoria (e di concetti affini) nei tentativi di collegare le varie caratteristiche del NIE.

### 2. It's all a matter of epic

Se il repertorio di caratteristiche menzionate nelle varie definizioni della New Italian Epic è piuttosto vario e ampio, è comunque possibile far confluire buona parte dei tratti menzionati ad esempio nel corso del *Memorandum 3.0.* in una specie di profilo semiotico-narrativo ideale del NIE, che riguarda soprattutto (ma non soltanto) il sostantivo «epic», e in cui si combinano tratti contenutistici e espedienti narrativi, tecniche stilistiche e riferimenti relativi alla mappa dei generi letterari. Le opere NIE si contraddistinguerebbero ad esempio per il ricorso frequente a certi tipi d'intrecci, elaborati in opere dal largo respiro epico ed imperniati per lo più su vicende simili a quelle raccontate in epopee tradizionali (vi è questione appunto di «guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza»,<sup>3</sup> spesso in un contesto di conflitti più vasti o addirittura catastrofici). Notevole importanza viene data anche all'uso di certe tecniche rappresentative, fra le quali spicca soprattutto quello «sguardo obliquo» cui allude il titolo secondario del *Memorandum* (vd. Nota 1), e che nelle varie opere elencate si concretizza nell'adozione di punti di vista eccentrici, sorprendenti, stranianti, o che comunque scartano o sconvolgono ogni visione pacificamente antropocentrica della realtà contemporanea. A livello linguistico e stilistico, vi è questione di una tendenza alla «sovversione nascosta»<sup>4</sup> del linguaggio, nonché ad un lavoro sulla «connotazione»<sup>5</sup> delle parole; per la collocazione del NIE sulla mappa dei generi letterari si nota invece un ricorso a fenomeni piuttosto concreti, come i cospicui innesti d'ingredienti provenienti da generi paraletterari o comunque estranei ai canoni della letteratura 'alta',<sup>6</sup> la vistosa transmedialità e la creazione dei famosi «oggetti narrativi non-identificati» che eludono le divisioni invalse (o che spontaneamente – ma anche indebitamente – vengono considerate come tali) tra finzione e documentario.<sup>7</sup>

Le caratteristiche formali del NIE identificate nel corso del *Memorandum* (come lo segnala d'altronde lo stesso Wu Ming 1) non hanno sempre lo stesso statuto o lo stesso grado di specificità.

Alcuni tratti offrono punti d'appoggio piuttosto concreti. L'individuazione di un 'respiro epico' nelle opere NIE, pur non basandosi su un'interpretazione molto circostanziata dell'epica,<sup>8</sup> viene utilizzata per indicare alcune caratteristiche manifeste del NIE (caratteristiche alle quali il «nome di comodo»<sup>9</sup> *New Italian Epic* attribuisce comunque un peso notevole, vista la posizione centrale del termine *Epic*). Altre caratteristiche possono sembrare piuttosto generiche, ma vengono esemplificate in modo molto convincente (e ciò è il caso, mi pare, della serie di tecniche prospettiche riunite sotto il termine «sguardo obliquo», e che non sono nient'affatto esclusive di opere NIE, ma di cui Wu Ming 1 adduce diversi esempi particolarmente probanti (termine per se stesso piuttosto generico, ma gli esempi adottati da Wu Ming sono piuttosto probanti). Altri tratti del NIE vengono invece definiti mediante formule e concetti di per sé suggestivi ma dalle maglie piuttosto larghe. È ovvio che il *Memorandum* si occupa di fenomeni e tendenze attuali, di cui anche la comprensione critica è ancora *in fieri*; perciò il tentativo d'inventoriare «immagini e riferimenti condivisi»<sup>10</sup> che consentono d'individuare orientamenti più o meno unitari nella narrativa degli ultimi quindici anni non è tanto un'operazione critica *a posteriori* o da un punto di vista comunque distante, ma ha anche, e forse prevalentemente - come viene d'altronde sottolineato nello stesso *Memorandum 3.0* - un valore euristico, ermeneutico o addirittura performativo, dal momento che - così suona l'auspicio - la messa a fuoco di alcune caratteristiche del NIE potrà generare un «campo elettrostatico»<sup>11</sup> capace di attrarre anche altri fenomeni nell'orbita del NIE. Da questo punto di vista, il *Memorandum* e i vari interventi che vi gravitano attorno costituiscono un discorso dichiaratamente aperto e *in progress*. In siffatto contesto, è logico che alcune idee o formule proposte hanno un carattere piuttosto ipotetico: descrivere i rapporti fra epica e realismo in termini di «denotazione» e «connotazione» è un'idea certamente suggestiva e convincente, ma troppo poco specifica per contribuire ad una descrizione più circostanziata del NIE (e mi sembra fuorviante, in particolare per il cosiddetto - e tanto dibattuto - realismo del NIE, identificare il realismo con la «denotazione»).

Per valutare le implicazioni etiche dell'appena evocato profilo semiotico-narrativo, importa sottolineare prima di tutto come nel *Memorandum* ai tratti semiotici si affiancano caratteristiche che riguardano il funzionamento istituzionale delle opere NIE. In un certo senso è logico che sia così, poiché lo stesso termine «epica» orienta il discorso di primo acchito verso categorie attinenti ai generi letterari, ed uno dei modi più efficaci per definire le caratteristiche e le trasformazioni di generi e sottogeneri letterari consiste nell'associare un repertorio di caratteristiche formali ad un insieme di regole e contesti istituzionali. Nel *Memorandum* vengono segnalati alcuni nessi fra forme testuali e le nuove modalità di comunicazione, di diffusione e d'istituzionalizzazione letteraria; in particolare nel paragrafo 5.7. del *Memorandum*, dedicato a *Comunità e transmedialità* viene segnalata la rilevanza di evoluzioni in questo senso per il NIE,<sup>12</sup> un'evoluzione di cui la «disintermediazione» del dibattito sul NIE e in generale il modo di fare letteratura degli stessi Wu Ming costituiscono degli esempi manifesti).<sup>13</sup> Complessivamente, il *Memorandum* non affronta in modo sistematico i rapporti d'interazione e le implicazioni reciproche che collegano tratti formali e dinamiche istituzionali, anzi si ha l'impressione che caratteristiche istituzionali e tratti semiotici vengano elencati e combinati in modi a volte un po'

indiscriminati. Non è forse esagerato parlare di un'occasione mancata, poiché proprio sul terreno dell'intreccio e dell'interazione tra forme testuali e funzionamento istituzionale, fra trasformazione della testualità e nuove modalità contestuali si sarebbero forse potute trovare indicazioni per un'immagine meno 'nebbiosa' del NIE, più saldamente ancorata alle trasformazioni istituzionali in atto nel campo letterario, in cui tutto ciò che va 'oltre' il libro acquisisce una maggiore visibilità. Perché non considerare ad esempio (è solo un suggerimento fra tanti) il rapporto fra la maggiore visibilità della dimensione 'comunitaria' della narrativa e la serialità di alcuni generi narrativi (letterari e non) sfruttati da opere associate al NIE, dal giallo (nelle sue varie manifestazioni e metamorfosi) a certi fumetti agli intrecci di taglio epico, contraddistinti da una struttura ripetitiva o un'organizzazione in 'cicli' di vicende o episodi?

Che il NIE venga rappresentato come una costellazione piuttosto eterogenea di fenomeni e tecniche si ripercuote poi anche sulla definizione della sua dimensione etica, indicata con formule generiche come un nuovo atteggiamento mentale, un nuovo sentimento (un «sentimiento nuevo», per l'appunto, come recita il titolo del secondo saggio di Wu Ming 1 della raccolta), un approccio più «giusto» e più «serio» della letteratura. Nel *Memorandum* non mancano illustrazioni (in diversi casi anche particolareggiate) di questo nuovo modo «giusto» di fare letteratura, ma nell'insieme si sorvola sopra la questione in che modo questo richiamo alla responsabilità si traduca concretamente in contenuti, forme e azioni. Più di una volta il lettore del *Memorandum* può avere la sensazione che l'impiego di certi espedienti narrativi, rappresentativi e stilistici generi in modo quasi automatico certi effetti di responsabilizzazione etica, per l'autore come per il lettore. È difficile sottrarsi all'impressione che i singoli casi vengano chiamati ad inquadrarsi in (e a comprovare la validità di) una prospettiva d'insieme ambiziosamente 'epocale' ma dalle maglie troppo larghe, e che per camuffare le differenze fra le singole istanze discusse nel *Memorandum* sia indispensabile ricorrere ad una formula d'insieme alquanto generica, come sono generiche le indicazioni «new» e «Italian».

### 3. New & Italian: un'epica epocale

La collocazione spazio-temporale del NIE avviene attraverso due aggettivi, di cui il primo («New») è di carattere generale, mentre il secondo («Italian»), offre una circoscrizione non soltanto geografica ma anche storica, dal momento che stabilisce un rapporto privilegiato fra l'affermarsi di una vena epica nella narrativa contemporanea e un ciclo di vicende storico-politiche che in sé trascende il contesto italiano, ma di cui vengono considerati i risvolti specificamente italiani (lo «smottamento politico del 1993», considerato come «conseguenza domestica del crollo del "socialismo reale"»).<sup>14</sup> Per quel che riguarda l'urgenza etica sottesa al NIE, l'adozione del 1993 come termine *a quo*, in combinazione con l'identificazione di alcuni avvenimenti fatidici (la Jugoslavia, il G8, 9/11 e l'invasione in Iraq - episodi trattati come icone di alcune tendenze politiche e culturali dell'ultimo quindicennio), suggerisce che vi sia un collegamento causale fra una data congiuntura storico-politica e i modi di concepire la responsabilità dello scrittore. L'identificazione del NIE sembra così basarsi su punti di riferimenti politici, e ciò può suscitare una serie di questioni, in particolare perché (come ha sintetizzato Tiziano Scarpa nella sua reazione al *Memorandum 3.0*)<sup>15</sup> la periodizzazione nel *Memorandum* sembra proporre un'interpretazione storicistica in cui il discorso letterario è fortemente eteronomo rispetto alla congiuntura storico-politica.

Invece, come si vedrà nella terza parte di questo contributo, la periodizzazione proposta nel *Memorandum*, in combinazione con il ricorso al concetto d'allegoria, si può considerare anche come una griglia di lettura destinata a mettere alla prova le possibilità d'interazione fra senso del testo e senso del mondo (un senso del mondo riassunto in immagini icastiche, che il più delle volte riguardano il crollo - vero o metaforico - di qualcosa: un muro, una Repubblica, due torri).

L'aggettivo «new», nel suo generico richiamo ad una qualche forma di discontinuità, conferma, almeno in apparenza, l'idea che il NIE vada inteso come una nebulosa, una costellazione aperta e sciolta di fenomeni rappresentativi (o responsabili) di una serie di rinnovamenti nel sistema letterario; proprio questo richiamo a prima vista alquanto vago alla 'novità' del NIE si concretizza poi in una serie di riferimenti puntuali e polemici. Come viene ribadito a più riprese nel *Memorandum*, l'*Italian Epic* può fregiarsi della qualifica «new» soprattutto perché costituisce una forte rottura rispetto ad un modo 'postmoderno' di concepire la letteratura e la cultura in generale. Che l'ironia gratuita e vacua del postmoderno sia stata soppiantata da un atteggiamento diverso viene poi giustificato in ultima istanza dai punti di riferimento politico-culturali di cui sopra, e in particolare dal crollo della ingenua quanto illusoria fiducia nel modello culturale ed economico occidentale (e in questo contesto una certa cultura postmoderna - «da quattro soldi» - si potrebbe considerare quasi come un'arte di regime) e dalla successiva presa di coscienza di prospettive più conflittuali e addirittura catastrofiche, materializzatesi poi nell'11 settembre 2001 (una data che per la definizione del NIE risulta in fondo ben più importante del *terminus a quo* 1993).<sup>16</sup>

In diversi passi del saggio, dal tono apertamente polemico (è in passi come questi che si manifesta quel «tentativo di coniugare poetica in atto e storia della letteratura» che Alberto Casadei ha visto come uno dei nuclei generatori del *Memorandum*<sup>17</sup> il NIE è rappresentato come un fenomeno letterario diametralmente contrapposto alla letteratura postmoderna. L'autore del *Memorandum* non lesina parole per sferrare un attacco frontale contro il postmoderno, e non perde occasione per far vedere come il NIE rovesci sistematicamente, quasi punto per punto, posizioni e implicazioni ascritte al postmoderno. Il NIE contrapporrebbe al gusto postmoderno di una «*playfulness*» a tutto campo una rinnovata «*fiducia nella parola*», e nella possibilità di ricaricarla di significati concreti, sostituendo all'ironia gratuita e sterile una volontà di scrivere in modo «serio» e «giusto». Il postmoderno, con la sua predilezione per il gioco, non soltanto rinunciarebbe a qualsiasi atteggiamento serio, ma la sua inclinazione alla passiva artificiosità avrebbe provocato addirittura una autentica *stagflazione* della parola letteraria, che nei circoli viziosi della metaletterarietà si era andata chiudendo su se stessa fino a perdere ogni consistenza.<sup>18</sup>

In questi passi risalta una tendenza a qualificare (o squalificare) la letteratura postmoderna come una vera e propria deviazione, poiché si allontanerebbe da quello che sembra il destino normale e naturale della parola letteraria. Rispetto a questa 'deviazione', il NIE non può non presentarsi alla ribalta come il ripristino della funzione 'normale' della parola letteraria a veicolare sensi e contenuti concreti, una concretezza atta a garantire il recupero di un interesse positivo per il reale. In poche parole, la coscienza etica associata al NIE risulta determinata da una duplice operazione di 'naturalizzazione' della parola letteraria e dell'atteggiamento etico che vi si associa. La parola letteraria risuona nel reale e si orienta in modo del tutto spontaneo verso la concretezza, per cui l'«aver qualcosa da dire» va considerato come una caratteristica inalienabile della letteratura nonché come la base della sua comunicabilità; a questa

disponibilità della parola a parlare del mondo si abbina un atteggiamento etico altrettanto scontato e naturale, alla portata di tutti. Tale 'naturalizzazione' non va affatto presa per una mimesi fotografica o banalmente naturalistica, come illustrano d'altronde gli esempi discussi nel *Memorandum*, ed è stata giustamente messa in luce, non solo da Wu Ming 1, la natura complessa e tutt'altro che superficiale del «realismo» del NIE. Se comunque sono potuti sorgere malintesi in questo senso, ciò è dovuto forse non solo alla *mauvaise foi* di qualche critico, ma anche alle descrizioni a volte un po' sbrigative e un po' volontaristiche dei modi in cui funzionerebbe l'interazione fra le opere epico-popular e la riflessione sulla realtà contemporanea.

Poste queste premesse, le sorti di un postmoderno percepito come il culmine di gratuità e autosufficienza sono segnate sin dall'inizio. Per la sua dedizione ad artifici vacui e chiassosi, per il rifiuto di assumere la funzione referenziale della parola letteraria, lo scrittore postmoderno non può non essere tacciato d'irresponsabilità. Cieco, sordo e muto, egli ha volontariamente (forse perché ingenuo, desideroso di essere *à la page*, o forse perché è maligno e perverso) abdicato alla parola carica di senso, *bref*, a tutto quello che nella letteratura può esserci di serio e di giusto.

Ovviamente attribuire a Wu Ming 1 qualsiasi intenzione di voler 'naturalizzare' la funzione referenziale della parola letteraria e la responsabilità che ne consegue sarebbe un'esagerazione grossolana, ma certamente non è esagerato definire parziale e caricaturale la rappresentazione che nel *Memorandum* viene offerta del postmoderno.<sup>19</sup>

Che in alcuni scrittori comunemente considerati come postmoderni la tendenza a «buttarla in vacca» sia stata sistematica (e alla fin fine anche fastidiosa ed irritante) sarà pur vero, che a certe poetiche postmoderne siano associate pratiche artistiche particolarmente chiassose o istrioniche lo sarà altrettanto, ma ridurre il postmoderno soltanto a questo significa negare la varietà, la complessità e, aggiungiamolo subito, la contraddittorietà dei fenomeni artistici e culturali ai quali è stato associato, in un modo o nell'altro, il postmoderno. Vedere nel postmodernismo una mera «apologia dell'assenza di qualunque senso», identificare il postmoderno *sic et simpliciter* con la celebrazione gratuita di artifici ed orpelli di vario genere è un'operazione riduttiva che offusca e nega completamente le implicazioni critiche ed etiche insite in molti progetti filosofici o pratiche artistiche postmoderne.<sup>20</sup> Sono progetti e pratiche le cui critiche, posizioni, risultati si possono poi condividere o meno, ma non si può negare che ci sia ogni tanto un briciolo di 'serietà'. Per fare un esempio altrettanto caricaturale (ma nel senso opposto), sposare le idee di Habermas non implica automaticamente scartare il pensiero di Jean-François Lyotard come una pseudofilosofia istrionica.

Alla luce di una tale immagine riduttiva e caricaturale del postmoderno, non si possono non considerare come delle 'eccezioni' alcuni fra i più quotati scrittori degli ultimi decenni, comunemente (e sfortunatamente) considerati come postmoderni - scrittori, poi, le cui opere presentano connessioni più che manifeste con quelle del NIE e che hanno affrontato, e in modo particolarmente assiduo, serio e giusto, interrogativi collegati ai modi in cui la parola letteraria può (o non può) risuonare nel reale.<sup>21</sup> A questo punto si vede anche come l'immagine caricaturale di un postmoderno ridotto alla gratuita e giocosa abolizione di ogni senso (un'accusa che d'altronde si è sentita quasi sin dal primo momento in cui si è cominciato a discutere di postmoderno) rischia poi anche di ritorcersi contro la stessa analisi del NIE, poiché impedirebbe ad esempio di affrontare a visiera aperta gli eventuali rapporti tra il NIE e (*horresco referens*) certe pratiche letterarie ed estetiche che non a torto si potrebbero considerare come squisitamente postmoderne. Detto altrimenti, una rappresentazione semplificatrice del

postmoderno rischia di far apparire come semplificatore anche lo stesso discorso sul NIE, almeno sul punto della sua collocazione storico-letteraria.

Sia chiaro che con queste considerazioni non si sta spezzando una lancia per mantenere a tutti i costi il termine «postmoderno», né tantomeno per fare l'apologia del postmoderno; s'intende solo evidenziare il rischio che un'immagine selettiva e riduttiva del postmoderno possa pregiudicare una comprensione equilibrata del NIE. E l'equazione 'postmoderno = ironia gratuita' è selettiva e riduttiva, come lo è anche l'equazione 'neorealismo = vuota convenzione', criticata - giustamente - da Girolamo De Michele in un intervento su Carmillaonline, «*Neorealismo*» ed epica (con argomenti che, per quel che mi riguarda, sono pienamente condivisibili).<sup>22</sup>

#### 4. Allegorie di naufragi: etica e allegoria

Se, come è stato affermato all'inizio di questo contributo, nel *Memorandum* i collegamenti fra i tratti formali attribuiti al NIE e la loro dimensione istituzionale vengono trattati in modo forse troppo sbrigativo, Wu Ming 1 si sofferma invece con una certa enfasi, in particolare tramite il ricorso a concetti come allegoria, allegorismo e mitologema, sui modi in cui le opere del NIE stabiliscono collegamenti fra testo e contesto, o più precisamente, sui modi in cui il lettore è suscettibile di essere orientato verso interpretazioni collegate al mondo in cui vive. Le osservazioni sulle potenzialità allegoriche delle varie opere passate in rassegna sono brani fra i più suggestivi del *Memorandum*, che suscitano riflessioni ed interrogativi di carattere più generale (affrontati in numerosi interventi consultabili ora via Carmillaonline).<sup>23</sup> Un fatto che colpisce in modo particolare è la stretta interazione (e interdipendenza) fra le interpretazioni allegoriche dei singoli testi e l'interpretazione storico-culturale di portata più generale del NIE. La lettura allegorica di un romanzo concreto (o, nell'ipotesi contraria, il rifiuto di una lettura allegorica) produce non soltanto un'interpretazione critica della realtà contemporanea, ma si collega pure a letture allegoriche con un orientamento analogo. Per via di questa natura seriale dell'allegoresi delle opere NIE è lecito parlare di una specie di sdoppiamento dell'allegoria, che si situa sia a livello della lettura delle singole opere che ad un livello più generale. Il fatto stesso che le opere del NIE producano sensi allegorici palesemente orientati verso uno sguardo critico del mondo diventa un fenomeno carico di potenzialità allegoriche, ma a un livello di portata più ampia, in cui si associano riflessioni metaletterarie e interpretazioni storico-culturali di stampo epocale. Questo livello allegorico di portata generale riguarda non solo l'evocazione narrativa delle trasformazioni in atto nel mondo contemporaneo, ma anche lo stesso modo di considerare i rapporti fra un testo narrativo e il mondo. L'identificazione, nelle opere epico-populari, di sensi allegorici che riguardano il mondo di oggi, l'attribuzione di significati allegorici ai singoli espedienti narrativi impiegati nel NIE (lo sguardo obliquo, il lavoro sulle connotazioni, la creazione di *magnitudo*, ecc.)<sup>24</sup> si possono considerare sia come espressioni di una concreta visione sulla realtà contemporanea che come illustrazioni di un certo modo di utilizzare la letteratura per articolare tale visione della realtà.

Se, come si è affermato all'inizio di questo contributo, è arduo definire la specificità del NIE soltanto in base a caratteristiche semiotiche (molte delle quali si possono trovare - ancorché a volte in combinazioni o dosaggi diversi - anche in opere o correnti anteriori ai limiti cronologici indicati nel *Memorandum*), e se - come è stato osservato,<sup>25</sup> e come si può dedurre anche da quanto scritto nel *Memorandum* - il



collegamento allegorico fra senso del testo e senso del mondo è una caratteristica quasi universale della letteratura, sembra invece possibile individuare la specificità del NIE in questa interazione fra allegorie specifiche (collegate a singole opere) e istanze allegoriche di secondo livello, imperniata su un bisogno impellente di collegamenti allegorici forti e vistosi fra opere e contesti sociali, politici, culturali e quant'altro. Il fenomeno del NIE così come viene identificato nel *Memorandum* sembra avere come tessuto connettivo proprio questa matrice allegorica generale di una «urgenza etica» che accomuna testo e contesto: nel circoscrivere il NIE, non si producono soltanto allegorie di naufragi, ma anche un'allegoria della stessa possibilità (o necessità) di proporre al lettore queste allegorie di naufragi. E alcuni fra i fenomeni ed esempi che nel *Memorandum* occupano una posizione chiave, si contraddistinguono proprio per la tendenza a mettere in luce e a tematizzare le stesse potenzialità allegoriche (comprese le loro implicazioni etiche) degli espedienti narrativi utilizzati. L'ibridizzazione sia endoletteraria che esoletteraria<sup>26</sup> insita negli «oggetti narrativi non identificati» punta in questa direzione, come anche la manipolazione del romanzo di genere, in particolare attraverso l'uso di forme, sottogeneri o versioni i cui 'effetti di reale' (che spesso sono saldamente collegati alla storia del genere) vengono non soltanto riattivati ma anche esibiti e sfruttati (non a caso fra le opere NIE si annoverano molti gialli storici, regionali o per così dire 'antropologici');<sup>27</sup> procedimenti, questi, in cui si osserva quella tensione tra pulsione referenziale e opacità della forma che Paul Ricoeur individua come caratteristica precipua della dimensione rappresentativa e letteraria della storiografia,<sup>28</sup> una tensione che in opere epico-*popular* non è soltanto presente, ma risulta addirittura tematizzata ed apertamente esibita. La transmedialità di molte opere NIE si può d'altronde considerare come un ulteriore banco di prova per l'interazione fra opera e lettura, fra repertorio narrativo e potenzialità allegoriche.

Fra le singole letture allegoriche e l'allegoresi di portata generale, in cui si associano dimensione metaletteraria e interpretazione epocale, c'è una notevole interdipendenza, che assume l'aspetto di un vero e proprio circolo ermeneutico (e che consente anche, come si è già suggerito, di trattare la periodizzazione proposta nel *Memorandum* in un'ottica non deterministica). La presa di coscienza di vivere in un mondo sconvolto da catastrofi e cataclismi che infrangono l'illusione di un ordine pacifico è allo stesso tempo il frutto delle singole letture allegoriche e il loro fondamento. E ciò vale anche per il livello allegorico di portata generale, che riguarda l'interazione fra testo e mondo, la stanchezza per una letteratura sentita come troppo autosufficiente e il desiderio di una parola concreta che ne consegue: se da un lato questa allegoresi di portata epocale incrementa la sensibilità del lettore per le potenzialità allegoriche contenute nelle singole opere e orienta il lettore verso un approccio diverso del rapporto fra letteratura e mondo, dall'altro le singole opere, una volta lette alla luce di questa ottica allegorica allargata, confermano e giustificano a loro volta la validità e la rilevanza di un approccio diverso del rapporto fra letteratura e reale. Anche da questo punto di vista è chiaro che il tanto discusso «realismo» del NIE va inteso non come un fenomeno semiotico - descrivibile cioè tramite caratteristiche testuali concrete - bensì come una categoria ermeneutica: dal punto di vista del suo profilo semiotico e formale, il realismo delle opere NIE conta piuttosto *ex negativo*, come punto di partenza scartato e negato (la «denotazione» trasformata dalla «connotazione» epica, appunto), mentre dal punto di vista ermeneutico il realismo è un punto d'arrivo, attualizzazione e completamento della potenza figurale dei procedimenti epici, trasformazione del «narrare storie» in una «critica della storia».<sup>29</sup>

Sia chiaro che con una tale interpretazione del NIE non si intende suggerire che la specificità del fenomeno vada cercata soprattutto, o addirittura esclusivamente, dalla parte del contesto storico e della sua capacità d'innescare letture allegoriche, o che le caratteristiche narrative concrete delle opere appartenenti al NIE svolgano soltanto un ruolo secondario o scarsamente rilevante. Sembra più opportuno considerare il NIE come un fenomeno al punto d'intersezione fra poetica ed ermeneutica, in cui fra procedimenti narrativi, potenzialità allegoriche locali e allegoresi epocale si verificano rapporti d'illuminazione e di determinazione reciproca. È sulla falsariga di queste indicazioni generali che si può poi affrontare la questione di ciò che separa il NIE da certe istanze del postmoderno - come pure ciò che nel NIE vi è ancora di postmoderno (ma ovviamente non di quel postmoderno un po' caricaturale di cui vi è questione nel *Memorandum*). È nella stessa direzione che si può anche vedere il discrimine fra la 'voglia di concretezza' e l'«urgenza etica» del NIE e altre istanze di *engagement* letterario, spesso associate ad un'interpretazione caricaturale del neorealismo cui si è già fatto riferimento, e cui si trova poi indebitamente associato il NIE. Il confluire delle singole attualizzazioni allegoriche in una lettura allegorica di portata generale, e la tendenza ad esplorare e ad esibire le stesse potenzialità attualizzanti dell'allegoresi costituiscono anche i presupposti per una circoscrizione forse più precisa della «responsabilità» e dell'«urgenza etica» del NIE - o perlomeno delle condizioni e delle modalità di questo approccio «responsabile» della letteratura e delle sue possibilità d'interagire con il senso del mondo.



<sup>1</sup> Il primo *Memorandum 1993-2008* uscì nella primavera del 2008 (disponibile su Carmillaonline, [www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html)), seguito nel mese di settembre dello stesso anno dal *Memorandum 2.0* ([www.carmillaonline.com/archives/2008/09/002775.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2008/09/002775.html)), mentre la versione 3.0. (*New Italian Epic 3.0. Memorandum 1993-2008*, scritto da Wu Ming 1 e composto di tre saggi, *New Italian Epic, Sentimiento nuevo e Noi dobbiamo essere i genitori*) venne inclusa nel volume *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, pubblicato nella collana «Stile libero» di Einaudi all'inizio del 2009.

<sup>2</sup> Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, cit., p. ix.

<sup>3</sup> *ivi*, p. 14.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 37-41; un approfondimento si trova in F. Poroli, «Sovversione sottile» della lingua e *New Italian Epic. Appunti e proposte*, pubblicato il 22 aprile 2009 su Carmillaonline ([www.carmillaonline.com/archives/2009/04/003019.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2009/04/003019.html)).

<sup>5</sup> «Il realismo [...] presuppone [...] un lavoro sulla *denotazione*, sui significati principali e condivisi. L'epica è invece legata alla *connotazione*: è il risultato di un lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole, sul vasto e multiforme riverberare dei significati, *tutti* i significati del racconto» (Wu Ming 1, *New Italian Epic 3.0*, pp. 68-69).

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 11-12.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, pp. 12-13 e pp. 90-94.

<sup>8</sup> Sull'uso del termine «epica» si veda M. Vito, *Epica moderna e New Italian Epic*, pubblicato il 6 maggio 2009 su Carmillaonline ([www.carmillaonline.com/archives/2009/05/003036.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2009/05/003036.html)).

<sup>9</sup> Wu Ming 2, *Il dibattito sul New Italian Epic: ricapitoliamo?*, 16 giugno 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/06/003085.html>.

<sup>10</sup> *ivi*, p. 96.

<sup>11</sup> *ivi*, p. 11.

<sup>12</sup> *ivi*, pp. 44-47.

<sup>13</sup> *ivi*, p. x.

<sup>14</sup> *ivi*, p. 79.

<sup>15</sup> T. Scarpa, *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, pubblicato il 2 marzo 2009 su «Il primo amore» ([www.ilprimoamore.com/testo\\_1361.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html)).

<sup>16</sup> Come viene confermato poi nel già citato contributo di Wu Ming 2, *Il dibattito sul New Italian Epic: ricapitoliamo?*, [www.carmillaonline.com/archives/2009/06/003085.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2009/06/003085.html).

<sup>17</sup> A. Casadei, *NIE: in cerca di un rapport attivo con la tradizione*, pubblicato su «L'immaginazione», e uscito in anteprima su Carmillaonline ([www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002955.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002955.html)).

<sup>18</sup> *New Italian Epic 3.0.*, cit., pp. 23-24.

<sup>19</sup> Per una discussione delle varie definizioni del postmoderno e della loro diffusione in Italia, si veda M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra ambiguità e dialettica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

<sup>20</sup> Cfr. J. Burns, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Leeds, Maney / Northern Universities Press, 2001, in particolare le osservazioni sul persistere di un atteggiamento di 'responsabilità' in diversi scrittori italiani considerati come postmoderni (pp. 181-190).

<sup>21</sup> Si veda l'«eccezione» di Don De Lillo c.s., in Wu Ming 1, *New Italian Epic 3.0.*, cit., p. 66.

<sup>22</sup> G. De Michele, "Neorealismo" ed epica. Una risposta ai critici letterari (e agli altri), pubblicato 23 giugno 2008; [www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002676.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002676.html).

<sup>23</sup> Si veda ad es. G. De Michele, *New Italian Epic e allegoria*, pubblicato il 27 gennaio 2009; [www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002919.html](http://www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002919.html).

<sup>24</sup> Per questi esempi si veda Wu Ming 1, *New Italian Epic 3.0.*, le pp. 72-73.

<sup>25</sup> Cfr. T. Scarpa, *L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia*, cit.

<sup>26</sup> Wu Ming 1, *New Italian Epic 3.0.*, cit., p. 42.

<sup>27</sup> E l'elenco può essere allungato a piacere (si vedano ad esempio le ucronie e i giochi, *ivi*, pp. 34-37).

<sup>28</sup> Cfr. P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, pp. 318-319 e pp. 361-364.

<sup>29</sup> G. De Michele, *New Italian Epic e allegoria*, cit.

## **Tu sei lei: una chiamata all'impegno politico**

*Alessia Risi*

Decidere di antologizzare dei testi implica sempre, e forse in maniera più evidente rispetto ad altre forme letterarie, la scelta di 'compromettersi'. Alla figura del curatore, così come a quella dell'editore, viene necessariamente richiesto di esporsi e, spesso, di posizionarsi ideologicamente attraverso i criteri in base ai quali l'antologia viene compilata. Basti pensare, in questo senso, a tutta una serie di scelte operative che non possono definirsi 'neutre' e che vanno dallo stabilire il tema attorno al quale devono ruotare gli scritti da raccogliere, alla selezione di specifiche/i scriventi e non altre/i, fino alle modalità della 'sfida' lanciata al mercato librario per la buona riuscita e fruizione dell'opera. A questo proposito, Amedeo Quondam evidenzia proprio il carattere di 'organizzazione ideologica' dell'antologia, la quale costituisce una forma in cui si articola una particolare disposizione di 'testi esemplari' che si relazionano in modo nuovo gli uni agli altri, generando, in ultima analisi, un inedito sistema di riferimento per il lettore.<sup>1</sup>

In un orizzonte paratestuale simile, si inserisce anche la proposta di *Tu sei lei*, una raccolta di otto testi scritti per mano di altrettante donne. Il volume è stato pubblicato da Minimum fax - editrice da sempre attenta agli esordienti e ai nuovi *trend* narrativi - e segue la formula del *Best Off* che riuniva, a sua volta, i migliori racconti apparsi sulle riviste letterarie italiane durante l'anno.<sup>2</sup> Nel nostro caso, invece, i testi sono stati scritti su commissione per esplicita richiesta del curatore, Giuseppe Genna, il quale, servendosi dell'elemento dell'*ex novo*, ha provato a dare visibilità ad alcune delle voci femminili da lui ritenute tra le più interessanti e promettenti nel panorama italiano. Tra le autrici antologizzate troviamo, infatti, nomi più o meno noti, da Helena Janeczek a Babsi Jones, da Carola Susani a Veronica Raimo, fino alle praticamente esordienti Donata Feroldi, Alina Marazzi, Federica Manzon ed Esther G. Alla sua uscita, nel gennaio 2008, il libro è stato presentato, sul sito della Minimum fax, come «un'operazione innovativa e provocatoria» e come testimonianza di quanto «le donne (e le scrittrici come avanguardia sociale [...]) in Italia siano ancora marginalizzate».<sup>3</sup>

In un volume di tali pretese, la prefazione, qui a firma dello stesso curatore, gioca un ruolo propedeutico fondamentale: un suo mancato funzionamento rischia di compromettere l'intera proposta. Nel tentativo di allertare sulla realtà editoriale italiana nei riguardi delle donne che scrivono, Genna è sicuramente mosso dalle migliori intenzioni e politicamente impegnato<sup>4</sup> nell'offerirci il suo scritto introduttivo, 'esplosivo' e necessario come i testi a cui fa da premessa. Tuttavia, a mio avviso, il suo discorso lascia in balia di qualche perplessità rispetto ad alcune osservazioni su questioni di *gender* che egli espone nel presentare le otto autrici antologizzate. Mi è sembrato dunque importante soffermarmi a riflettere su alcuni punti nevralgici relativi al discorso sul *gender* che le parole di Genna chiamano in causa, per poi passare, successivamente, a considerare i racconti antologizzati, non tanto singolarmente e nella loro dimensione testuale, quanto piuttosto nel loro essere azione collettiva e osservandone, quindi, la ricaduta sul sociale nel loro farsi atto comunicante.

Come prima cosa, Genna va a mettere il dito in una piaga profonda, quasi ancestrale, come quella che ancora, in Italia, «siamo costretti a nominare, ad altezza 2008, "questione femminile"».<sup>5</sup> Il curatore individua bene il problema di fondo quando

scrive che la persistenza di tale questione «decreta il fallimento non delle lotte, bensì di ciò che doveva accadere dopo di esse - cioè l'innescò virtuoso, in Occidente, di un movimento del tutto spontaneo di appropriazione della vivibilità del mondo in quanto donna». <sup>6</sup> Bisogna infatti riconoscere che ci troviamo in uno stato di 'regressione' e che siamo immersi in quello che Loredana Lipperini, nel suo *Ancora dalla parte delle bambine*, ha definito un processo di *regenderization* in atto negli ultimi quindici anni: una nuova ghettizzazione delle donne che passa prima di tutto attraverso una sostanziale differenziazione dei prodotti educativi e di gioco tra bambini e bambine. In altre parole, laddove i maschi sono stimolati all'avventura e alla conoscenza, le femmine vengono nuovamente 'ingabbiate' da modelli a cui guardare e ruoli a cui addirittura aspirare, che riaffermano, in ultima analisi, una educazione alla subordinazione nei confronti della controparte maschile. <sup>7</sup>

La situazione è certamente drammatica. Trovo però eccessivo e un po' superficiale lo scagliarsi del curatore contro gli studi di genere, definiti come «la più inutile e berciante delle discipline [che ormai ha] perfino lo statuto di baronia universitaria». <sup>8</sup> Nella prefazione viene addirittura suggerito di gettare via ogni testo 'genderista' per ripartire dal *Secondo Sesso* (1949) di Simone De Beauvoir: come a dire, senza nulla togliere alla straordinaria valenza del testo di De Beauvoir, che negli ultimi sessant'anni non sia stato scritto nulla di valido, nulla che non sia affetto da becero genderismo. Malgrado ciò, il cortocircuito che mi preme mettere in evidenza, e che del resto anche Genna individua bene, scatta altrove: precisamente in quel *gap* comunicativo profondo, generatosi all'indomani delle lotte per le conquiste sociali del femminismo degli anni Settanta, e che andrebbe considerato ancora in termini di problema di classe e struttura sociale, di canali di trasmissione che non vengono fatti funzionare, oltre che di discorsi femministi diventati sempre più elitari, lontani dalle realtà sociali.

*Tu sei lei* viene presentata, in tal senso, come un libro politico, innovativo e provocatorio in quanto concreta risposta all'emergenza, non solo femminile ma anche a quelle «individuali e collettive, sociali e psichiche, ambientali in un senso catastrofico». <sup>9</sup> Tuttavia, va notato che, nonostante venga dato forte rilievo al fatto che a dare questa risposta all'emergenza siano otto donne, è comunque la voce di un uomo, non solo a riportare rumorosamente all'ordine del giorno la questione ma anche a introdurci ai testi e a spiegarci voci, pensieri, scritture di donna. La mia non vuole essere una osservazione dicotomizzante il discorso sui sessi, quanto piuttosto un porre in evidenza ciò che va a farsi, in qualche modo, corollario delle parole che lo stesso Genna scrive nelle prime pagine della raccolta.

Questa è un'antologia di scrittrici e quindi è il caso di provare a non generalizzare oltre l'ormai ristretto ambito (una *nicchia* di mercato) della cultura. Osserviamo cosa accade in questa nicchia. Le scrittrici italiane, e non si intenda solamente quelle qui antologizzate, stanno trainando il carro dell'innovazione culturale, della sperimentazione dei linguaggi e dell'affrontamento dei temi. Tutto ciò è per caso *visto*? Sfogliate le pagine dei giornali, gli inserti letterari: alle scrittrici italiane (intendo le serie scrittrici e non i fenomeni di mercato) viene dedicato pochissimo spazio. <sup>10</sup>

Operazioni di questo tipo, per quanto lodevoli, fanno, a mio avviso, il doppio gioco: fanno ricadere, cioè, ogni volta, le donne - quelle che scrivono nel caso specifico, così come quelle che eccellono in altri ambiti artistici, del sapere o della vita in genere - dallo stato del normale contribuire a una qualsivoglia dimensione collettiva a quello

dell'eccezionale. Si pone, in altre parole, un uomo tra gli uomini, se è vero, come ci informa Genna, che «moltissima parte dell'editoria è [ancora] in mano ai maschi»,<sup>11</sup> ad accendere un faro su questa 'eccezionale' fucina femminile di innovazioni culturali e linguistiche. E si sfiora il paradosso quando, dopo aver esaltato le scrittrici non solo ma anche in quanto donne, il curatore sostiene:

Il pensiero e la scrittura al femminile esistono? Non lo so e poco mi interessa: uno scrittore è uno scrittore. Kathy Acker, che riscrive il *Don Chisciotte* in una saga che ruota intorno all'aborto, è una donna, ma *mentre scrive* è chi scrive: priva di genere. Questa è la mia personale impressione, a cui allego l'osservazione che, se una differenza esiste tra scrittura al femminile e scrittura al maschile, essa risiede nel complesso corollario di fantasie, nel *mundus imaginalis* che, sempre a mio avviso, *non* è il cuore della scrittura, ma comunque *fa* la scrittura.<sup>12</sup>

Cosa significa la domanda che Genna pone? Intanto che non è così semplice parlare di pensiero e scrittura femminili: sono concetti che rimandano a un discorso più complesso, lungo, sofferto e sofferente, giocato sempre sull'orlo del contraddittorio ma che, tuttavia, meriterebbe una risposta diversa e più circostanziata di un facile «non lo so e poco mi interessa», soprattutto se si sta scrivendo una prefazione a qualcosa che riguarda non solo ma anche questo. Inoltre, quella che viene individuata come una differenza potenziale tra scrittura al femminile e scrittura al maschile e posta in secondo piano, in qualità di 'allegato', a me pare piuttosto 'la' differenza. È facile intuire cosa intende il curatore quando sostiene «uno scrittore è uno scrittore»: è un'affermazione che rimanda a un'idea della scrittura auspicabile e condivisibile. A mio avviso, però, l'accento va posto ancora, e in maniera decisa, sul concetto di *mundus imaginalis* attraverso il quale lo scrittore o la scrittrice si muovono, elaborano, praticano, scrivono storie e, soprattutto, senza il quale uno scrittore o una scrittrice non sarebbero tali. D'altra parte, il concetto di genere,<sup>13</sup> com'è noto, non si esaurisce nell'appartenenza a un sesso biologico specifico, ma individua piuttosto quel processo di costruzione sociale in cui i soggetti, pur biologicamente distinti, agiscono attraverso una molteplicità di modi intermedi di essere, attuando, ad esempio, ciò che Rosi Braidotti definisce un «nomadismo del soggetto».<sup>14</sup> Riferirsi, però, a una molteplicità di modi intermedi di essere non può equivalere all'ipotesi di una assenza di *gender* nella scrittura, così come Genna sembrerebbe proporre, nel senso di una irrilevante distinzione fra maschile e femminile: non ancora. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che se è vero che il processo di ricerca dell'identità di genere è un percorso variabile e in continua evoluzione, è altrettanto vero che tale movimento si svolge nell'orizzonte di un immaginario collettivo ancora di segno fortemente maschile e in larga parte cristallizzato nella divisione sociale in ruoli di *gender*. Detto ciò, resta indubbio che è proprio su tale processo che bisogna agire, sullo spazio permeabile che esso offre, intervenendo con pratiche sociali - nel nostro caso la scrittura declinata al femminile - che diventano, dunque, automaticamente anche operazioni politiche. E lo diventano, in primo luogo, proprio perché vanno a scuotere alle fondamenta quel sentire comune fissato a monte da credenze stereotipate, costringendo a un ri-posizionamento della prospettiva da cui si guarda e, dunque, da cui si narra. In questo senso, allora, torno a precisare che non si può prescindere dal *gender*, non si può esserne privi: Kathy Acker, mentre scriveva era chi scriveva perché faceva determinate scelte linguistiche e di contenuto in un contesto che era anche personale, oltre che sociale, storico, culturale: e faceva 'quelle' scelte, e non altre, anche perché era una donna. Ciò chiaramente non rimanda alla natura

biologica della scrivente, né all'idea di una *écriture feminine* innata, quanto piuttosto al concetto di donna come soggetto politico, privato prima che pubblico e con un diverso retaggio sociale e culturale che rende, necessariamente, un testo scritto da una donna differente - e dunque permettente una diversa prospettiva - da quello scritto da un uomo.

La posizione del curatore e la mia perplessità a riguardo forse si chiariscono meglio prendendo in considerazione un passaggio dell'intervista rilasciata dallo stesso Genna per la rivista *on line* «Autet-Autismo Eterorivolto».

Bisogna darsi tutti da fare per costituire scritture collettive anonime che inverino l'essenza stessa del gesto letterario epico, che è l'unico gesto che cancella le distinzioni di genere e gli statuti soggettivi, oltretutto il sospetto critico. Chi scrisse la saga di Gilgamesh? Chi è autore della Bibbia? Chi è Omero? Dov'è Socrate?<sup>15</sup>

L'intervistato afferma qui qualcosa di vero, giusto e, come ho già detto, auspicabile laddove genere e statuto soggettivo vengono intesi come elementi discriminatori. Il problema è che nomina opere che raccontano collettività fortemente 'genderizzate' al maschile. Se volessimo infierire, potremmo aggiungere che lo stesso Genna, quando scrive, come citavo prima, «uno scrittore è uno scrittore», usando il termine al maschile anche per le scrittrici, tende a sacrificare la soggettività femminile agendo da «uomo mostruoso», per chiamare in causa Adriana Cavarero. Dove la 'mostruosità' sta nella pretesa dell'uomo di includere al contempo le donne pur nominandosi al maschile, nel voler essere contemporaneamente l'intera specie umana e uno dei suoi generi.<sup>16</sup> In altre parole, il rischio di una scrittura collettiva anonima potrebbe essere quello di generare storie che si muovano ancora in un orizzonte simbolico di segno, appunto, principalmente maschile, e in cui le donne stesse restano spesso impigliate. È in tal senso che, a mio avviso, queste ultime hanno ancora bisogno di raccontare la propria soggettività che, tuttavia, non deve essere intesa come sostanza solipsistica e autoreferenziale, ma narrabile, soprattutto a partire dalla relazione con l'altra o con l'altro: narrabile a partire da punti di vista 'altri', tra i quali può e deve esserci anche quello femminile. È questa la tesi di fondo che sostiene Cavarero nel suo saggio *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), il cui titolo, tra l'altro, suggerisce un suggestivo gioco di rimandi, non credo voluto, con il titolo di *Tu sei lei*. L'essere narrati piuttosto che il narrarsi, secondo la filosofa, ci fa ri-conoscere nel processo identitario. E a cosa rimanda il titolo dell'antologia se non a questa idea? *Tu*, lettore/lettrice, *sei lei*, ovvero la sostanza narrabile, perché io, autore, racconto una storia che è, in qualche modo, anche la tua. Così come espressa nel pensiero di Cavarero, la soggettività narrabile, dunque, per farsi proficua, per diventare atto politico, deve farsi racconto di una identità collettiva.<sup>17</sup>

In questo senso, le autrici antologizzate, insieme con i loro testi, costituiscono una 'proposta collettiva', pur mantenendo tutte una propria azione narrante. Nessuna di loro rispetta la forma tradizionale del racconto, ma ognuna la forza in maniera diversa dalle altre, generando piuttosto, parafrasando Babsi Jones, dei 'quasi-racconti'<sup>18</sup> ovvero dei racconti che sono anche altro: «oggetti narrativi non meglio identificati», con un riferimento al New Italian Epic.<sup>19</sup> Nella prefazione leggiamo che i testi proposti «sono immaginari che esplodono»,<sup>20</sup> forme che aggrediscono la pagina e, da lì, il reale. Sono tragedie o meglio rappresentano «lo sfondamento verso la tragedia»: <sup>21</sup> quella quotidiana, che le autrici propriamente urlano dalle loro pagine, sbattendo con forza, nero su bianco, ciò che non è visto fino in fondo, ciò che è taciuto, ciò che è ogni volta velocemente dimenticato.

Lipperini, nel già citato *Ancora dalla parte delle bambine*, sostiene che, in Italia, «abbiamo un problema di memoria», per cui «il rimbalzo rituale delle informazioni (web-giornali-televisioni [...] tende a considerare ogni fatto come il primo di una serie che verrà, e non come qualcosa che è già avvenuto».<sup>22</sup> L'autrice riporta i dati che attestano le violenze contro le donne, in Italia, negli ultimi anni. I numeri, pubblicati dall'indagine Istat del febbraio 2007, sono impressionanti: su 6.743.000 donne, «il 31,9% fra i 16 e i 70 anni ha subito violenza fisica o sessuale nel corso della propria vita. Responsabile di aggressione fisica o stupro è nel 70% dei casi il marito o il compagno».<sup>23</sup> D'altro canto, percentuali simili, ricorda ancora Lipperini, erano già state registrate nel rapporto Eures-Ansa 2005, *L'omicidio volontario in Italia*, nel quale si legge che un omicidio su quattro avviene tra le mura domestiche, a discapito soprattutto delle casalinghe, uccise quasi unicamente per ragioni passionali o in seguito a liti e difficoltà coniugali. L'assenza di memoria, denunciata dall'autrice rispetto a questi dati apparentemente 'freddi', rimanda all'idea di una generale assuefazione della società contemporanea all'orrore. Ma è anche, appunto, l'effetto di un guardare senza vedere ciò che realmente accade o non accade: quali mutamenti sociali si innescano, se si innescano, e a che livello. Quanti dei vecchi stereotipi, delle false credenze e delle antiche simbologie sono stati davvero scardinati, non nelle teorie ma, appunto, nelle pratiche sociali. È a questo livello, a mio avviso, che si inseriscono le autrici di *Tu sei lei* per rispondere e a loro volta dichiarare lo stato di emergenza.

Uno dei temi ricorrenti nelle scritture femminili è il corpo.<sup>24</sup> In questa raccolta lo troviamo, sottolinea la stessa Lipperini nel suo blog, «stuprato, deformato dalla gravidanza, sfiancato dal parto, irrigidito dalla morte, gonfiato dall'ossessione per il cibo, reso aereo da pigmalioni crudeli», ma pur sempre corpo: «centro e spesso gabbia della scrittura femminile».<sup>25</sup> Di fatto, nell'antologia presa in esame, le tematiche sociali affrontate attraverso il *topos* del corpo, allestito di volta in volta con ritmi e lessici diversi, sono svariate. Se ad esempio nel racconto di Veronica Raimo (*Come nessuna madre avrebbe mai fatto*) sono forse rintracciabili, nella figura sottile, eterea, di Irene, tratti che rimandano a un discorso sull'anoressia, nella 'microsaga tragicomica' di Carola Susani (*Surf*) è il dramma della clandestinità/integrazione delle donne provenienti dall'est ad essere evocato, attraverso, sostanzialmente, il racconto di due corpi diversi che si incontrano (quello obeso di Antonietta e quello deforme di Galina). D'altra parte, è innegabile che oggi, ancora una volta, il corpo sia oggetto di nuove battaglie morali, nate dalle ceneri mai disperse di quelle vecchie: e quindi l'aborto, il diritto o meno di maternità, la legge 40, il diritto di vita o non vita.<sup>26</sup>

Alina Marazzi - esordiente in narrativa ma regista cinematografica affermata -<sup>27</sup> nel suo racconto *Baby Blues*, accende un riflettore su un corpo di donna dapprima gravido e poi di madre in preda a depressione *post-partum*. Il morboso spazio casalingo in cui si svolge l'azione, mette in evidenza l'ossessionata e ossessionante solitudine - esplicitata tra l'altro dal modello di scrittura diaristica attraverso il quale l'io narrante racconta - di una giovane che si accinge alla sua prima esperienza del materno nel ruolo di madre. La protagonista condivide con chi legge le ansie e i dubbi che si moltiplicano negli ultimi mesi precedenti al parto.

ottobre

Mi sento così sola. Davvero la gravidanza è un lungo periodo di solitudine e tristezza. [...] Continuo ad avere pensieri neri, non sul bambino ma su di me, [...] sulla relazione con P. Mi sembra che sia così lontano da me [...]. Sarò mamma [...] sarò capace?<sup>28</sup>



novembre

La sensazione di solitudine continua, sarà data dal fatto che non riesco a vedere nessuno [...] P. sembra vivere in una bolla, una realtà separata dalla mia, nella perenne attesa di un lavoro.<sup>29</sup>

aprile

Mattia ha poco più di quattro mesi. P. si comporta come [se fosse] un bambino viziato. A casa non alza un dito, io invece non ho un attimo di tregua. [...] Non mi aiuta, non mi chiede come sto, non un gesto affettuoso [...]. Che tristezza...<sup>30</sup>

La storia continua, scivolando mese dopo mese verso una tragedia annunciata. Il lettore si ritrova, quasi senza accorgersene, nel mezzo sofferente di un interno esplosivo, in cui avverte fortemente solo il vuoto per l'assenza dell'altro - del compagno ma anche di altre forme relazionali e sociali - e la difficoltà di una madre fondamentalmente sola nel gestire quello che sembra essere un bambino che dorme male, che si è ammalato, che dimagrisce. Della gravità della psicosi di cui è ormai preda la protagonista, ci si renderà pienamente conto soltanto alla fine, quando di colpo le pagine del diario si interromperanno per lasciare che la vicenda narrata si concluda con una notizia di cronaca: «*Il quotidiano*, 22 dicembre. BAMBINO INTOSSICATO DALLA MADRE».<sup>31</sup> Una notizia che, nel verosimile testo di cui si compone, giunge impietosa a colpevolizzare la sola madre. In questo senso, a mio avviso, la struttura e la scelta dei registri linguistici, che Marazzi conferisce al racconto, assumono una significanza particolare. Nel contrapporre volutamente e in maniera netta il distacco 'asciutto' del tono giornalistico a quello, a un tempo, empatico e intimistico della scrittura diaristica, l'autrice va a evidenziare lo scarto, non raro, che si crea tra donna come soggetto privato e intorno sociale in cui agisce. Ciò che Marazzi denuncia dalle proprie pagine è, in ultima analisi, da un lato, la presenza di una preoccupante quanto inquietante incomunicabilità con la controparte maschile e, dall'altro, più implicitamente, la mancanza di canali e strutture sociali solidi a cui affidarsi.

In *Tu sei lei*, dunque, la tematica del corpo non resta incastrata in schemi autoreferenziali, né si presta ai soliti meccanismi editoriali dei canoni di vendibilità, per cui, ad esempio, il corpo delle donne, non importa come raccontato, se posto in copertina assicura le vendite. Direi, piuttosto, che in questi scritti si fa 'pre-testo' dell'atto comunicativo con il lettore ovvero si fa 'pretesto' per parlare d'altro. In tal senso, allora, si può anche affermare che lo sforzo politico in quanto artistico di queste autrici, più che a raccontare storie che sviluppino diegesi lineari, è rivolto a creare nuove modalità narranti, nuovi linguaggi, vorticosi e centripedi, che costringono il lettore, forse a non capire fino in fondo, ma quantomeno a interrogarsi, a guardare fin dentro (o da dentro) l'occhio del ciclone (o dei cicloni). Da questo punto di vista, uno dei racconti più sorprendenti tra quelli raccolti è *La morte per mezzo di me* di Esther G. che ci scaglia al centro del dramma di un corpo stuprato. Nella prefazione, questo testo è definito come «una spirale [che] tenta di sperimentare la scrittura in un'assenza di tempo e, contemporaneamente, nella storia personale».<sup>32</sup> Il tentativo dell'autrice, in effetti, è di descrivere il momento dello stupro più volte da più punti di vista, non ultimo quello fanatico-religioso del Padre per antonomasia, cambiando anche l'effetto visivo della pagina scritta.

Mi sono vista. I miei occhi, finestre sul muro, la testa riversa sul cuscino, le cose di dentro disgiunte da quelle di fuori: [...]. Semplicemente è successo.<sup>33</sup>

[...] (*L'uomo appare nella stanza*). Ti saluto.  
(*La donna si raggomitola sul letto, tenta di parlare ma la voce le si incastra in gola, emette solo un suono gutturale.*)  
[...] (*L'uomo la guarda annoiato [...] declama*) Concepirai un figlio.  
Non voglio.  
(*L'uomo le poggia l'indice sulle labbra [...]*) Nessuno osi mettersi in mezzo tra l'utero e dio [...] nemmeno la donna che l'utero porta e sopporta.<sup>34</sup>

DISSOLVENZA IN APERTURA

INT. STANZA – NOTTE

CARRELLATA IN CIRCOLO lungo il perimetro della stanza.

[...]

PRIMO PIANO SULLA MANO SINISTRA DELL'UOMO

Cerca di aprirle le gambe serrate.

[...]

PRIMO PIANO sulla penetrazione.<sup>35</sup>

L'estratto appena proposto mostra come anche Esther G., in un movimento simile a quello di Marazzi sebbene più dirompente, si serva di registri linguistici diversi, passando dal racconto di un sofferente io narrante alla scrittura scarna della sceneggiatura, all'occhio freddo, distaccato, e perciò forse più disturbante, della macchina da presa, che si muove indifferente per carrellate e primi piani dello stupro. La storia della vittima, gravida e ormai in coma, procede successivamente attraverso il riporto cartelle e diari clinici, fino a che, in un agghiacciante referto medico, leggiamo:

Prosegue nutrizione parentale totale. Non sofferenza fetale. Nonostante l'infausta prognosi materna e l'assenza di respirazione spontanea, si è deciso di proseguire con la ventilazione assistita, SatO2 98%.<sup>36</sup>

In ultima analisi, ne *La morte per mezzo di me*, così come negli altri racconti antologizzati, sebbene con le dovute differenze, ciò che viene di fatto narrato è il corpo sociale delle donne: da sempre e ancora straziato dalle violenze fisiche, psichiche e morali che riempiono ogni giorno i giornali, gli ospedali, le chiese, la politica in quella assenza di memoria continua che denunciava Lipperini. Raccontare a partire dal corpo, allora, costituisce non l'unico ma di certo uno dei canali più diretti per ricordare narrando e narrare ricordando, al fine di rafforzare la memoria collettiva e responsabilizzare il sociale. Avviandomi a quella che non è una conclusione, bensì un rinnovato interrogativo sulla questione femminile oggi, propongo una riflessione su un'espressione che Aleida Assmann, nel suo saggio *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, utilizza e che diventa metafora calzante per il nostro discorso. Assmann, citando a sua volta Pierre Clastres, scrive: «il corpo è una memoria»,<sup>37</sup> intendendo che la memoria corporea, soprattutto in presenza di cicatrici, dimentica più difficilmente di quella mentale. Ma se questo è vero perché continuiamo a dimenticare? Come si spiega la suddetta assenza di memoria collettiva rispetto alla condizione femminile? Inoltre, se alle affermazioni di Assmann aggiungiamo il pensiero di Nietzsche, per cui «soltanto quello che non cessa di *dolorare* resta nella memoria»:<sup>38</sup> dobbiamo forse pensare che la questione femminile non 'addolori' ancora abbastanza?



<sup>1</sup> Cfr. A. Quondam, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma 'antologia'*, 1978, p. 12.

<sup>2</sup> A. Pascale (a cura di), *Best Off. Il meglio delle riviste letterarie italiane*, 2005.

<sup>3</sup> *Tu sei lei*, in «Il catalogo. Le schede dei libri», s.d.,

<<http://www.minimumfax.com/foto/2008/1/Popuptuseilei.htm>> (29 ottobre 2009).

<sup>4</sup> Sul piano storico-sociologico, la definizione di 'intellettuale politicamente impegnato' rimanda in primo luogo al concetto di 'intellettuale organico' di ispirazione gramsciana. Esso, pur continuando a indicare sostanzialmente un'idea dell'intellettuale come soggetto interno alla sfera del sociale e mediatore attivo, attraverso la cultura, tra politica e società, si apre a varie accezioni nel corso del Novecento (si pensi, ad esempio, all'intellettuale *engagé* di Sartre o quello 'civile' di Bobbio). Con il crollo delle ideologie, la figura dell'intellettuale sembra eclissarsi tra le pieghe del potere così come sembrano svanire scritture e critiche militanti, polemiche all'occorrenza e di chiaro posizionamento politico, quali erano state, ad esempio, quelle di Sciascia e Pasolini. Oggi, a seguito della parcellizzazione postmoderna dei saperi e di una totale immersione nel flusso multimediale, una rinnovata militanza culturale sembra prediligere, in maniera sempre più sistematica, i luoghi e le forme 'altre' a cui Internet permette l'accesso: una varietà, tra molto altro, di riviste *on line*, *blog* e *social network* a cui partecipano in numero consistente anche specialisti della cultura e accademici, dibattendo, mediando, politicizzando i discorsi sui prodotti culturali e stabilendo un contatto diretto e immediato, nella maggior parte dei casi, con il lettore comune.

Nel caso particolare di Giuseppe Genna, viene qui indicato come politicamente impegnato perché sceglie, esplicitandolo nel titolo stesso della prefazione, *Io sono loro*, di farsi portavoce della cosiddetta 'questione femminile'.

<sup>5</sup> G. Genna (a cura di), *Tu sei lei*, 2008, p. 5.

<sup>6</sup> *ivi*, p. 6.

<sup>7</sup> Cfr. L. Lipperini, *Ancora dalla parte delle bambine*, 2007, pp. 97-137.

<sup>8</sup> G. Genna (a cura di), *Tu sei lei*, cit., p. 6.

<sup>9</sup> *ivi*, p. 5.

<sup>10</sup> *ivi*, pp. 8-9.

<sup>11</sup> *ivi*, p. 10.

<sup>12</sup> *ivi*, p. 9.

<sup>13</sup> Con *The Traffic in Women* (1975), Gayle Rubin introduce 'ufficialmente' il termine di 'genere', come processo di costruzione sociale, nel dibattito femminista, parlando propriamente di «ex-gender system». È a partire soprattutto dagli anni Ottanta del Novecento, tuttavia, che la riflessione sulla relazione tra sesso e genere si complica ulteriormente e trova terreno fertile in particolar modo, ma non solo, tra le pensatrici del femminismo lesbico. Nel proliferare di una molteplicità di posizioni, dislocate nei vari campi del sapere (biotecnologico, antropologico, psicoanalitico, sociologico), non sempre dialoganti fra loro e via via 'accademizzate', spiccano fra gli altri, su questo tema, i nomi di Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Rosi Braidotti, Judith Butler, Christine Battersby. In Italia, tale connotazione del termine è stata utilizzata meno rispetto all'estero e le riflessioni femministe si sono sviluppate soprattutto in ambito storico e filosofico (ad esempio intorno alla comunità filosofica Diotima e alla rivista «DWFdonnawomanfemme»). Per un'introduzione al concetto di genere come processo di costruzione sociale si vedano, inoltre, la raccolta di saggi S. S. Piccone e C. Saraceno, *Genere: la costruzione sociale del femminile e del maschile*, 1996, M. Busoni, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, 2000 ed E. Ruspini, *Le identità di genere*, 2003.

<sup>14</sup> Braidotti riprende e sviluppa la tesi di un 'nomadismo del soggetto' principalmente in R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, 1995; Ead., *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, 2002; Ead., *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, 2008.

<sup>15</sup> *La possibilità di un'epica. Intervista a Giuseppe Genna*, «Autet - Autismo Eterorivolto», 6 febbraio 2006, <[http://www.autet.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=93%3](http://www.autet.it/index.php?option=com_content&view=article&id=93%3)> (29 ottobre 2009).

<sup>16</sup> Cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, 2007, pp. 15-26.

<sup>17</sup> In questo modo, secondo la filosofa, il sé narrabile, partendo dalla relazione con l'altra/o e attraverso la memoria, è in grado di narrare anche l'identità collettiva, che viene intesa come l'insieme dei tratti

stereotipati di una società, in un processo di continua re-interpretazione e ri-costruzione degli elementi che la compongono.

<sup>18</sup> In numerose occasioni, Babsi Jones ha definito il suo *Sappiano le mie parole di sangue* un 'quasi-romanzo' in cui la tecnica utilizzata è «lo sfondamento dei generi, l'ibridazione e la contaminazione»: valga per tutte la spiegazione che ne dà nell'intervista *Babsi Jones: Balcani, guerra, letteratura*, in «Carmilla», 12 marzo 2007, <<http://www.carmillaonline.com/archives/2007/03/002177.html>> (29 ottobre 2009).

<sup>19</sup> La definizione New Italian Epic è stata coniata da Wu Ming 1 nel marzo 2008 durante un seminario sulla letteratura italiana contemporanea tenutosi all'università McGill di Montréal (Canada). Il NIE si propone sostanzialmente come un'ipotesi interpretativa che circoscrive testi narrativi molto diversi fra loro, ma che al contempo presentano caratteristiche comuni: gli autori di queste narrazioni tendono ad esplorare punti di vista inattesi e inconsueti e a porsi 'responsabilmente' di fronte alla pagina scritta. La questione ha da subito aperto un acceso dibattito, partecipato soprattutto in rete. Testo di riferimento: Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, 2009.

<sup>20</sup> G. Genna (a cura di), *Tu sei lei*, cit., p. 13.

<sup>21</sup> *ivi*, p. 20.

<sup>22</sup> L. Lipperini, *Ancora dalla parte delle bambine*, cit., p. 39.

<sup>23</sup> *ivi*, p. 38.

<sup>24</sup> Si inizia a ragionare in maniera sempre più consapevole e sistematica sul rapporto fra corpo e scrittura femminile soprattutto a partire dalla pubblicazione di K. Millet, *Sexual Politics*, 1969, in cui l'autrice afferma che le donne, da secoli subordinate all'uomo nel ruolo di oggetto, devono farsi soggetto attivo, riappropriandosi di ciò di cui sono state private: il proprio corpo, e una voce per poterne parlare. Di notevole impatto a riguardo sarà anche il femminismo francese, che si concentrerà in particolar modo sulla possibilità di una *écriture féminine*, specialmente nel pensiero di Hélène Cixous.

<sup>25</sup> L. Lipperini, *Corpi*, in «Lipperatura», 29 gennaio 2008, <<http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/tag/tu-sei-lei/>> (29 ottobre 2009).

<sup>26</sup> Il dibattito sorto intorno alla legge n. 40 del 19 febbraio 2004 (comunemente nota come legge 40) ha evidenziato un moto di ritorno revisionista e reazionario rispetto alle legislazioni riguardanti il corpo della donna. Nella legge 40, caratterizzata da forti limiti in materia di procreazione medicalmente assistita e di ricerca clinica e sperimentale sugli embrioni, si scorge infatti la chiara intenzione di arrivare a modificare la precedente legislazione sull'aborto (legge n. 194 del 22 maggio 1978, detta più semplicemente 'la 194'). Non a caso, la nuova dignità giuridica attribuita all'embrione dalla legge 40 ha di fatto aperto la strada a una serie di proposte volte a modificare o 'correggere' l'impianto stesso della 194 - ad esempio la mozione parlamentare proposta dal vice coordinatore di Forza Italia Sandro Bondi (5 gennaio 2008) - in nome di una intransigente difesa della vita dal momento del concepimento.

<sup>27</sup> Tra i suoi lavori più interessanti *Un'ora sola ti vorrei* (2002); *Per sempre* (2005); *Vogliamo anche le rose* (2007).

<sup>28</sup> G. Genna (a cura di), *Tu sei lei*, cit., pp. 140-141.

<sup>29</sup> *ivi*, p. 141.

<sup>30</sup> *ivi*, p. 143.

<sup>31</sup> *ivi*, p. 154.

<sup>32</sup> *ivi*, p. 17.

<sup>33</sup> *ivi*, p. 193.

<sup>34</sup> *ivi*, pp. 194-195.

<sup>35</sup> *ivi*, pp. 195-196.

<sup>36</sup> *ivi*, p. 202.

<sup>37</sup> A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, 2002, p. 274.

<sup>38</sup> F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, 1984, p. 49.

## Bibliografia

Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

- Braidotti, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Roma, Luca Sossella Editore, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella Editore, 2008.
- Busoni Mila, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, Roma, Carocci, 2000.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Genna, Giuseppe (a cura di), *Tu sei lei*, Roma, Minimum fax, 2008.
- Lipperini, Loredana, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Millett, Kate, *Sexual Politics*, London, Virago, 1977.
- Nietzsche, Friedrich, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, in *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. XIV, Milano, Adelphi, 1984.
- Pascale, Antonio (a cura di), *Best Off. Il meglio delle riviste letterarie italiane*, Roma, Minimum fax, 2005.
- Piccone, Stella Simonetta, Saraceno, Chiara, *Genere: la costruzione sociale del femminile e del maschile* Bologna, Il Mulino, 1996.
- Quondam, Amedeo, *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma 'antologia'*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Rubin, Gayle, *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex, in Toward an Anthropology of Women*, a cura di Rayna Reiter, New York, Monthly Review Press, 1975.
- Ruspini, Elisabetta, *Le identità di genere*, Roma, Carocci, 2003.
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
- La possibilità di un'epica. Intervista a Giuseppe Genna*, in «Autet - Autismo Eterorivolto», 6 febbraio 2006,  
<[http://www.autet.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=93%3](http://www.autet.it/index.php?option=com_content&view=article&id=93%3)>  
(29 ottobre 2009).
- Lipperini, Loredana, *Corpi*, in «Lipperatura», 29 gennaio 2008,  
<<http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/tag/tu-sei-lei/>> (29 ottobre 2009).
- Tu sei lei*, in «Il catalogo. Le schede dei libri», s.d.,  
<<http://www.minimumfax.com/foto/2008/1/Popuptuseilei.htm>> (29 ottobre 2009).

## Letteratura ed impegno: l'eredità sciasciana nella narrativa storica di Maria Attanasio

Giuliana Adamo

«Io scrivo a nome di chi non può farlo»  
(Albert Camus)

Nel 2001 intervistato da Michelangelo Cimino sullo stato delle cose della cosiddetta letteratura meridionale - da lui antologizzata nel 1997 in *Luna Nuova* (Lecce, Argo) e, poi, nei *Disertori* (Torino, Einaudi, 2001) - Goffredo Fofi dedica le sue parole migliori a Maria Attanasio,<sup>1</sup> il cui racconto *Lo splendore del niente* (poi in *Piccole cronache di un secolo*, 1998) appariva nell'antologia come esemplare nella descrizione di una donna (la misconosciuta «serva di Dio», nobildonna calatina, Ignazia Perremuto) che, nella Sicilia a cavallo tra il Seicento e il Settecento, sceglie con coraggio un proprio percorso di fede e ragione. Fofi confessa la sua ammirazione per la scrittura narrativa della poetessa di Caltagirone e ne individua il punto essenziale nel fatto che la Attanasio parte sempre da dati storici che, uniti alla sua invenzione, le permettono di creare delle «finzioni verisimili». Il critico continua:

anche Sciascia vi ha lavorato in qualche modo: ha preso dei dati di fatti storici e anche dei personaggi e poi ha creato dei racconti. Dove finisce la storia e inizia l'interpretazione e la fantasia è sempre molto difficile stabilire. In questo senso, e cioè dal punto di vista formale, di genere, è lei l'unico vero allievo di Sciascia.<sup>2</sup>

Benché questa definizione abbia suscitato qualche dubbio in quel grande studioso di Sciascia che è Claude Ambroise,<sup>3</sup> da una più approfondita indagine, fatta grazie alla disponibilità di Maria Attanasio, è emerso con chiarezza il significato delle parole di Fofi che, amante del romanzo d'avventura e paladino dell'etica nella letteratura, ha rintracciato nella scrittrice la combinazione felice di queste due componenti sulla falsariga della narrativa storica di Sciascia. La definizione viene così a definire la capacità dell'Attanasio di sapere fare storie in cui la dimensione morale e quella inventiva-espressiva-fantastica concorrono a creare la tensione narrativa necessaria ad ogni racconto ben fatto, così come in Sciascia etica ed immaginazione si sposano in una dinamica in grado di fare funzionare perfettamente la macchina narrativa.

Più dettagliatamente: qual è il legame profondo tra lei e Sciascia? Quali le continuità, quali gli scarti? In primo luogo occorre ricordare come la Attanasio abbia incontrato Sciascia e il suo lavoro, il che è potuto accadere, in termini di provincializzazione e apertura verso la narrativa siciliana, grazie alla mediazione del suo grande maestro Sebastiano Addamo. Incontro che data agli anni Settanta del Novecento e a cui Maria Attanasio deve la sua dolorosa e feconda iniziazione narrativa sia in veste di lettrice che di scrittrice.

Maria Attanasio è, innanzitutto, un poeta - come ama definirsi ribellandosi alla ghettizzazione del lessema 'poetessa' - da sempre onnivora lettrice di poesia e saggistica, parca e diffidente lettrice di romanzi (che trova, come il cinema, particolarmente noiosi e di linguaggio superfluo): il che, tra le altre cose, dà ragione della sua passione per la tesa prosa poetica, di lingua espressiva e non comunicativa, di Vincenzo Consolo, per lei modello soprattutto di ricerca poetica della parola.

Al rigore morale, alla scrittura in cui teoria ed immaginazione si incontrano nella forma del racconto-saggio di Addamo, la militante comunista della sezione di Caltagirone Maria Attanasio deve la scoperta di una scrittura narrativa di impegno:

grazie a lui ho appreso che la parola scritta può avere la stessa valenza di intervento nella realtà quanto il gesto, la prassi.<sup>4</sup>

Addamo ha, dunque, svolto l'importante funzione di mediazione tra lei e il mondo della narrativa contemporanea siciliana (incluso l'incontro fisico con gli autori: Sciascia prima, Consolo poi). Quello che la Attanasio scopre, intuisce, comincia a fare suo grazie ad Addamo, viene rafforzato in chiave di poetica propria originale e sfidante grazie a Sciascia, la cui scrittura e il cui ruolo editoriale le aprono mondi insospettati e fecondi. Il debito più grande che la Attanasio sente di avere nei confronti dello scrittore di Racalmuto è la lettura della *Storia della colonna infame* di Manzoni, la cui ripubblicazione era stata sostenuta alacramente da Sciascia (autore dell'introduzione all'edizione Capelli del 1973, poi in *Cruciverba*). E bene sappiamo che per Sciascia tale ripubblicazione testimonia dell'ascendenza manzoniana del romanzo-inchiesta, genere a cui si ascrivono varie sue opere narrative, tra le sue più belle (cfr. *Morte dell'inquisitore* (1964), *Atti relativi alla morte di Raymond Russel* (1971), *La scomparsa di Majorana* (1975), *I pugnalatori* (1976), *L'affaire Moro* (1978)).

*La storia della colonna infame* diventa, in virtù della mediazione sciasciana, modello assoluto per la scrittrice che rimane folgorata dal fatto che ciò che vi prevale non è più l'ideologia ma l'esistenza dell'individuo, attraverso cui Manzoni recupera anche il senso del suo essere cristiano. Il racconto straordinario e inatteso fatto dal narratore calatosi decisamente dalla parte di Piazza e Mora, i due sventurati protagonisti della disgraziata vicenda di ignoranza e menzogna, che, affondandosi nella loro microstoria, guarda - da quel punto di vista - le cose, la religione ed il mondo, cambia in modo drammatico il modo in cui la Attanasio guarda la Storia e la possibilità della scrittura storica:

Mi piacque moltissimo. Quel testo che era saggio e racconto insieme. Quella lettura della realtà, della ideologia cattolica attraverso il vissuto di due persone, attraverso la loro microstoria mi colpì tanto e non mi abbandonò più. E questo lo devo a Sciascia. Senza Sciascia non avrei mai letto questo libro, né avrei mai capito *I promessi sposi* che - dopo la *Storia della colonna infame* - ho riletto e rivalutato: non più come romanzo a tesi, ma in una luce totalmente diversa.

Maria Attanasio crede fermamente nella necessità e vitalità del romanzo storico contemporaneo, soprattutto nella particolare produzione siciliana. Leggendo i suoi piccoli, deliziosi libri appare evidente che alla base del romanzo storico attuale la scrittrice percepisca una sorta di galleggiamento esistenziale (attestata in modo eclatante, p.es., in quella frantumazione dell'io che porta all'abuso di pseudonimi in casi come quelli dell'irlandese Flann O' Brien e del portoghese Pessoa) che innesta la conseguente ricerca di un ancoraggio per dare spessore e senso alla propria identità:

una ricerca di appartenenza che squarciando verticalmente il tempo esplora la zona pulsante di vita in latenza - storie, esistenze, eventi - della prenatalità (Attanasio)

scavando con sensibilità femminile per dare voce attraverso le sue eroine a quello che lei chiama con immagine suggestiva e forte il secolare, ancestrale «silenzio delle madri».

E questo deve essere inteso senza alcuna suggestione misticheggiante. Il romanzo storico permette lo sprofondamento nel buio e nel silenzio che ci sta alle spalle, in quel 'dove' in cui pure in qualche altra forma «c'eravamo, ci siamo stati, oscuramente attraversando guerre, roghi, amori, pandemie». A partire, però, sempre da una circoscritta spazialità che sta all'autore fare divenire esemplare, universale. I luoghi - teatro dei romanzi storici - coincidono, infatti, quasi sempre con quelli della vita dei loro autori (si pensi a Manzoni, De Roberto, Sciascia, Consolo). Per la Attanasio, che non potrebbe scrivere senza il riferimento costante al suo luogo nativo: «il romanzo storico è - perciò - paradossalmente autobiografico».<sup>5</sup> Un'autobiografia traslata in altre storie, in un'altra storia per una legittimazione e ridefinizione di sé al presente.

Raccontare - pur in un ampio spettro di realizzazioni assai diverse - coincide col raccontarsi. E se la scrittura femminile, da questo punto di vista, è più esplicita in virtù del suo sentire e abbiamo Maria Bellonci che si identifica e si allontana, a seconda, dalla sua *Lucrezia Borgia* (1939), giungendo ad affermare - due anni prima della pubblicazione del libro, risucchiata il quel mondo rinascimentale tra il Quattrocento e il Cinquecento - «Sono diventata una vittima di Lucrezia»,<sup>6</sup> e Anna Banti - la cui *Artemisia* (1947) è un romanzo del e sul doppio - che visionariamente arriva a dire: «Noi giochiamo a rincorrerci Artemisia ed io»;<sup>7</sup> da parte maschile non esiste dubbio alcuno che i romanzi di De Roberto, Sciascia, Consolo non siano, in fondo, che un'autobiografia morale e intellettuale, nonché ideologica, dei rispettivi sé.

Ma torniamo al modello manzoniano.

Con la *Colonna infame* Manzoni inaugura il genere del romanzo-inchiesta, dove l'invenzione si rintuzza per lasciare spazio ad una ricostruzione interpretativa di atti processuali e documenti d'archivio, con grande anticipazione della microstoria, in ambito storiografico fatta trionfare soprattutto da Carlo Ginzburg. La formula manzoniana del documento-inchiesta informa di sé gli scrittori storici siciliani seriori pur con le loro grandi differenze. Dal romanzo-documento *Morte dell'inquisitore* in cui Sciascia

ripristina il documento storico, recupera la leggenda orale e il romanzo d'invenzione ricavato dalla leggenda e con un sapiente gioco di specchi tra documenti *veri* e documenti *falsi*, tra *scritture* e *parole*, allestisce il *collage* prospettico della sua architettura narrativa (Guarrera)<sup>8</sup>

al *Sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) in cui per Consolo

quei documenti, certificazioni, atti pubblici e ufficiali sono invalidi-falsi-parziali-capziosi-soggettivi e, con parodia e sarcasmo, se ne serve nelle appendici, a cui fanno da controcanto ben più pregnante i capitoli del libro dove l'autore rivendica testi non ufficiali, per lui altrettanto (o più) validi, mai accettati come tali e mai passati all'ufficialità perché prodotti dal basso sociale e ricreati in base al principio di somiglianza al reale (cfr. scritte sui muri del carcere nel capitolo IX esemplate su quelle storicamente esistite nella prigione di Palazzo Steri a Palermo). (Adamo)<sup>9</sup>

ai racconti-cronaca (*Correva l'anno 1698, Piccole cronache di un secolo*) e al romanzo storico-esistenziale (*Il falsario di Caltagirone*) della scrittrice di Caltagirone.



Insomma, oltre un secolo dopo Sciascia ripropone alla contemporaneità il romanzo-inchiesta, rinsaldando una linea a cui si ascriveranno anche Consolo e Maria Attanasio. Tutti con netto distacco dalla fonte comune - né in Sciascia né in Consolo né in Attanasio è rimasta traccia dell'ideologia cattolica del Manzoni - perseguono finalità differenti da quelle del modello. Ciascuno di loro diverso dagli altri - come è doveroso che sia -; ognuno partecipa dell'assunto comune: il passato non vale per sé ma per il suo essere sempre presente. Dice Sciascia (nella postfazione all'edizione Sellerio della *Colonna Infame*):

il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato, e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti. Il passato che non c'è più, l'istituto della tortura abolito, il fascismo come passeggera febbre di vaccinazione, s'appartiene a uno storicismo di mala fede se non di profonda stupidità. La tortura c'è ancora, e il fascismo c'è sempre.

Fedele a questa lettura del passato, per Maria Attanasio è solo il presente a contare. La scrittura sul passato è scrittura non dell'assenza, ma rigorosamente della presenza. E questo vale anche per il futuro, su cui vertono i suoi più recenti esperimenti narrativi. *Il decalogo di Nordia* e *Il verificatore insonne* (in corso di stampa) brevi racconti ambientati, sul solco di Orwell, nel futuro: un futuro apocalittico in una città di reminiscenza calviniana che richiama, rimanda, si riallaccia ai tristi presagi del presente.<sup>10</sup>

Vuoti, silenzi, reticenze, oblii del passato sono il terreno su cui interviene lo scrittore storico: il solo che possa inventare una nuova storia per colmare quelle lacune, dare voce ai muti e agli ammutoliti. Manzoni, Sciascia, Consolo, Maria Attanasio si affiancano, aristotelicamente, nel loro pur diverso sguardo sul passato: la vera conoscenza essendo, per il filosofo di Stagira, 'riconoscimento'. E, in quest'ottica, cogliamo un'altra analogia fondativa tra la scrittura della Attanasio e quanto dice Sciascia sulla propria «*poetica della riscrittura*» (Guarrera):<sup>11</sup>

Non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare - più o meno consapevolmente - si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto, per così dire, la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere. Tutto pagato.<sup>12</sup>

I risultati delle ricerche d'archivio - frammenti scritti, spezzoni, mezzi-righi di cronache dilavate e ammuffite - grazie alla letteratura vengono restituiti esemplarmente, con valore metaforico, alla luce contemporanea e alla parola eternante.

Minuti, sempre, sono i personaggi di Maria Attanasio, i «senza rango» di Adorno, protagonisti delle sue storie minime dietro cui, al di là del velo necessariamente menzognero del racconto, la scrittrice visita, legge, fa tralucere la Storia.

Se il modello manzoniano condiviso la avvicina a Sciascia per il metodo, per l'attenzione alle storie di ingiustizia ed impostura (*inventio*), così come una certa continuità tra i due scrittori può cogliersi nelle rispettive caratteristiche formali di strutturazione del racconto (*dispositio*) e di scelte stilistiche-linguistiche (*elocutio*) all'insegna di *brevitas*, allusività, retorica del silenzio, un certo classicismo espressivo (si veda., p.es., il rifiuto del dialetto), la Attanasio all'indagine storica debitamente documentata unisce - a differenza di Sciascia - l'attenzione ai sentimenti dei personaggi. Il discorso storico-civile-polemico di Sciascia diventa in Maria Attanasio decisamente

storico-esistenziale. Ne risulta un racconto aderente alla verità storica, ma al tempo stesso riletto in chiave lirica. La stessa autrice in un suo saggio dedicato a Sciascia, dal titolo *Passione e leggerezza* (apparso nel 1999 sul «Segno», p. 21), dichiara:

l'attenzione creativa di Sciascia concentrata sul rapporto verità-impostura giustizia-potere libertà-intolleranza, ignora ogni gratuito interesse per la microstoria, lasciando nel silenzio tutto ciò che non si può ricondurre all'esemplarità etica o civile di una narrazione: nei suoi romanzi, per esempio, non c'è mai una rappresentazione a tutto tondo della sfera emozionale e dei privati sentimenti dei personaggi.

Di qui anche lo scarso rilievo delle presenze femminili che non superano mai il mero pretesto narrativo, non diventano mai (tranne nel caso di uno degli ultimi testi, *Il cavaliere e la morte*) personaggi paritari con un riconoscibile mondo di passioni, sentimenti, bisogno di giustizia. Passioni e sentimenti e bisogno di giustizia che la Attanasio attribuisce ai suoi personaggi, soprattutto femminili, ma sempre, comunque, emarginati, diversi, 'altri'. Tutti personaggi minimi, ma mai passivi. Sempre ribelli, ciascuno a suo modo, sempre 'contro' l'ingiustizia del tempo che li ha visti passare sulla terra. Dalla «hominigna» Francisca - la protagonista del suo primo «breve, affascinante racconto» (Consolo)<sup>13</sup> del 1994, che per sopravvivere alla sua giovanile vedovanza si traveste da uomo per poter lavorare a giornata nel declinare di un Seicento siciliano che la vede resa libera da un inquisitore illuminato *ante litteram*; alle protagoniste delle bellissime piccole cronache del Settecento calatino, in particolare la sublime Catarina di *Delle fiamme, dell'amore* che per salvare il marito dalla baracca in fiamme sacrifica la propria vita, in una Caltagirone ancora sotto gli effetti del disastroso sisma del 1693, commuovendo il popolo con il suo atto coraggioso e altruista; al falsario-artista Paolo Ciulla che - stando alle cronache dei giornali del tempo - diventa un beniamino dell'opinione pubblica capace di difendersi fiero e solo ottenendo il minimo della pena; al piccolo marocchino Yussef che lascia l'Atlante alla volta degli Appennini - novello eroe deamicisiano, simbolo della condizione degli attuali migranti - e superate tante asprezze ritrova sua madre, come leggiamo nell'ultimo breve romanzo d'avventura della scrittrice ambientato nella contemporaneità.

Storie minime, abbozzate biografie esemplari (mai invasive delle sfere private dei personaggi, prive di qualsiasi ostentata onniscienza del narratore): riscrivere il passato per Maria Attanasio, come per Sciascia, non significa solo recuperare la memoria storica ma incorporare nel presente dei materiali ricreandone il significato più recondito. Tuttavia, a differenza di Sciascia che fa scontrare i propri personaggi con la Storia, a lei interessa fare rivivere i propri personaggi per portarli a confrontarsi con i loro problemi (ingiustizia, pregiudizio, intolleranza) dal di dentro delle loro rispettive microstorie. E la Attanasio lo fa sia per sottolineare che l'unica rivoluzione possibile non può che partire dal singolo, sia per ribadire che la storia di Sicilia non deve essere letta secondo l'esclusiva interpretazione di immobilismo e gattopardismo, ma anche come storia ricca di tensioni, fermenti, rivoluzioni. I fasci siciliani - la prima lotta di classe consapevole e organizzata - «non è avvenuta nella rossa Emilia, ma negli anni Novanta dell'Ottocento in Sicilia» non si stanca di ripetere con partecipato accanimento la scrittrice di Caltagirone.

L'acribia e la tenacia nel suo volere riscattare la Sicilia dal pregiudizio di immobilismo che la attraversa da secoli, consente a Maria Attanasio di fare vivere davanti agli occhi del lettore i suoi personaggi - piccole grandi figure - che, nei casi più singolari e belli lasciano il racconto col sigillo di un lieto fine: né scontato, né

consuetudinario, né espediente meramente narrativo, ma vero. Vero punto finale della loro esperienza storica, per quanto quasi non scritta e mal tramandata, delle loro vere esistenze. Francisca è assolta dall'Inquisitore (di ascendenza ebraica) Don Bonaventura Cappello: così riporta la cronaca secentesca del cannataro Giacomo Polizzi da cui la Attanasio ha attinto la sua storia. Paolo Ciulla vede il suo processo, storicamente, concludersi in gloria: solo cinque anni di reclusione recita la sentenza finale degli atti del processo, reperita dall'autrice nell'Archivio di Stato di Catania.

Torna nella sua opera, ovviamente, il tema dell'impostura fondante di ogni scrittura storica. Per Sciascia l'impostura è sia nelle cattive (si pensi all'abate Vella del *Consiglio d'Egitto*) che nelle buone (si pensi a Di Blasi sempre nello stesso romanzo) intenzioni. Il linguaggio letterario è mendace per natura: questo spinse il fondatore del romanzo storico, Manzoni, a rifiutarne la forma per abbracciare, piuttosto, quella del documento-inchiesta. Gli scrittori del Novecento sono tutti estremamente consapevoli dei problemi legati alla macchina narrativa romanzo e all'arbitrarietà e falsità della lingua letteraria. Ma gli scrittori *veri* sanno anche che l'unica verità possibile sta nel linguaggio letterario che permette di coglierla.

Dalla secentesca Francisca «Fimmina intra e masculu fora»; a Paolo Ciulla omosessuale, artista e anarchico impegnato disperatamente nella lotta politica, condannato nel 1922 a pena lieve dal tribunale «quasi fascista» di Catania perché «è sì un falsario, ma non un simulatore di verità»;<sup>14</sup> a Yussef che vede concludere il racconto che lo riguarda con una nota incoraggiante per «non tradire la vita. Per conforto di speranza; di giustizia realizzata. Che non c'è, ma ci può essere. Perché nel racconto anche la vita che non è, prende la parola e si fa vita»;<sup>15</sup> a Rita Massa - la «fuoriluogo» aspirante scrittrice protagonista dell'ultima storia di un futuro razzista, xenofobo, raggelante, che dopo un intero racconto in cui è portatrice passiva di convenzioni e conformismi e, via via, oggetto di paure, ghehizzazioni, persecuzioni da parte dei suoi condomini «ariani» quanto lei, riesce piano piano a ritrovare la propria vitalità emozionale e vitale ed a riemergere, sigillando la sua resurrezione con una grande festa multietnica - che viene salutata così dalla narratrice nell'*explicit* dell'ultimo capitoletto del libro scritto in corsivo, dal sottotitolo *Del leggendario epilogo*:

*Le autorità – con l'Accademico Verghezio in prima fila – con energiche misure di disinfezione tentarono in tutti i modi di chiudere quel varco. Ma invano: odori, rumori, grida di bambini, tintinnio di cavigliere, tam tam di tamburi, musiche di Mozart, continuarono a ristagnare nella città svegliando appetiti sopiti, desideri rimossi, colori interdetti, e atrofizzate memorie di giustizia. Toccando i sensi e l'immaginazione di chi quelle strade e quelle piazze attraversava: che guardava verso l'alto, invidiando la gioia di quella festa. Invisibile, persa tra tetti e cielo.*

*Un perduto che voleva essere ricercato, ritrovato, riconosciuto. E iniziava a cercare.*<sup>16</sup>

Tutti personaggi che la narratrice utilizza per giungere, al di là della menzogna del discorso letterario, al vero e per proporre una speranzosa utopia su futuri, possibili cambi di rotta nel destino dell'umanità.

Maria Attanasio avanza fiera e menzognera, come ogni vero artista e come l'arte stessa: bugiarda per definizione e, paradossalmente, portatrice di verità. Falsificazione romanzesca e verisimile da parte di una scrittrice che può riscattare così i mutismi dell'anagrafe e degli scartafacci e che fa parlare i documenti fin dove è possibile per poi affidarsi, quanto al resto, alla forza del suo ingegno e della sua fantasia. La Attanasio

ravviva i dati polverosi delle cronache antiche e quelli ancora incerti di quelle più recenti con estro inventivo, capacità evocativa, concisione lirica, condensazione, un sorvegliato - ma quando è il caso incontenibile - raffinato lirismo, cifra della poetica etica della narratrice di razza.<sup>17</sup>

Grazie all'accorata mistura di storia e invenzione, il grigio caso di cronaca cede il passo ad un vissuto individuale e collettivo dolorosamente autentico. E questo, secondo alcuni critici, avrebbe sicuramente fatto felice un lettore come Sciascia. Unitamente all'impegno etico di una scrittura che parla del passato come metafora del presente, facendo doveroso atto di presenza, di testimonianza, e di invito a confrontarsi sempre con l'Altro.



<sup>1</sup> Maria Attanasio è nata nel 1943 a Caltagirone dove tuttora vive e lavora. Laureatasi in filosofia a Catania, ha insegnato fino da giovanissima nella sua città ed è stata a lungo, come ama sottolineare, sia insegnante sia preside. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Interni* (nell'antologia dei "Quaderni della Fenice", Milano, Guanda, 1979), *Nero barocco nero* (Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1985), *Eros e mente* (con uno scritto di Mino De Angelis, Milano, La Vita Felice, 1996), *Ludica mente* (Cava de' Tirreni, Avagliano, 2000), *Amnesia del movimento delle nuvole* (Milano, La Vita Felice, 2003, premio Lorenzo Montano); le poesie di *Credi*, curatela e foto di Massimo Siragusa, con il racconto di Vincenzo Consolo *Il teatro del sole*, Catania, Domenico Sanfilippo, s.d. In ambito narrativo: il racconto storico *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* (Palermo, Sellerio, 1994), a cui sono stati assegnati i premi 'opera prima' Pirandello di Agrigento e L'isola di Arturo - Elsa Morante di Procida. Presso lo stesso editore sono usciti nel 1998 *Piccole cronache di un secolo*, libro di brevi racconti ambientati nel Settecento, scritto insieme al conterraneo Domenico Amoroso; e nel 1999 *Di Concetta e le sue donne*, testimonianza di «una piccola storia di ordinaria militanza» (Premio Sciascia-Racalmare); nel 2007 il romanzo *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*; Super Premio Vittorini 2007). Del 2008 è il racconto *Dall'Atlante agli Appennini*, con illustrazioni di F. Chiacchio, Roma, orecchio acerbo,. Nel 2009 ha scritto *Il decalogo di Nordia*, in *Il sogno e l'approdo*, Palermo, Sellerio e *Il verificatore insonne* (in corso di stampa). Suoi testi poetici, narrativi e saggistici sono apparsi su importanti riviste letterarie e straniere.

<sup>2</sup> Goffredo Fofi, intervista a cura di Michelangelo Cimino, in «Ora locale», marzo-aprile 2001, p. 5.

<sup>3</sup> Mi riferisco a una considerazione fatta da Claude Ambroise al recente convegno su Sciascia a Cork (23-24 ottobre 2009) in seguito al mio uso di tale definizione subito da me ragionevolmente difesa e, quindi, dalle due parti condivisa.

<sup>4</sup> Sottolineo che le citazioni di Maria Attanasio, quando non indicato altrimenti, sono tratte dalle nostre frequenti e arricchenti conversazioni personali intavolate, di volta in volta, a Caltagirone, Dublino, Napoli, Siviglia.

<sup>5</sup> Conversazione tenuta al Trinity College di Dublino (Febbraio 2007) dal titolo *Gente minuta e vicende mirabili: la storia, le storie*.

<sup>6</sup> Cfr. Bellonci, citata da G. Leto, *Cronologia*, in *Maria Bellonci. Opere*, a cura di Ernesto Ferrero, vol. I, Milano, Mondadori, pp. XXXVII-LXXII, p. XLVII.

<sup>7</sup> Anna Banti, *Artemisia*, introduzione di G. Leonelli, Milano, Bompiani, 1994, p. 90. Del resto l'autobiografia della Banti è riflessa, intrecciata, assorbita nella e assorbente la vita «vera e inventata», come direbbe Garboli, del personaggio: «mi restringo alla mia memoria corta per condannare l'arbitrio presuntuoso di dividere con una morta di tre secoli i terrori del mio tempo» (Banti, *Artemisia*, pp. 104-105).

<sup>8</sup> Carlo Guarrera, *Lo stile della voce. Mimesi del parlato da Verga a Consolo*, Messina, Sicania, 1996, pp. 85-86 (corsivi originali).

<sup>9</sup> Giuliana Adamo, *Sull'inizio del Sorriso dell'ignoto marinaio*, in *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, a cura di G. Adamo, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, pp. 71-120, p. 101.

<sup>10</sup> *Il decalogo di Nordia* è apparso nel volume collettaneo sul tema dello straniero *Il sogno e l'approdo* a Palermo, per i tipi di Sellerio, nel febbraio 2009.

<sup>11</sup> Guarrera, op.cit., p. 81 (corsivo originale).

<sup>12</sup> Leonardo Sciascia, *Opere 1956.1971*, a cura di Claude Ambroise, vol. I, Milano, Bompiani, 1987, p. VIII.

<sup>13</sup> Vincenzo Consolo, introduzione a *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 9-14, p. 11.

<sup>14</sup> *Falsario*, p. 176.

<sup>15</sup> *Dall'Atlante agli Appennini*, p. 108.

<sup>16</sup> *Il decalogo di Nordia*, p. 33.

<sup>17</sup> Per i testi narrativi più recenti, dove non vale alcuna ricerca archivistica, la documentazione di Maria Attanasio nasce da studi di settore, indagini sul territorio, consultazioni dei codici di procedura civile-amministrativa *etc.*

## ***Impegno and intertextuality: Renata Viganò's Appropriation of Dante in L'Agnese va a morire***

Barry Ryan

Introducing her work in his recent anthology of Resistance short stories,<sup>1</sup> Gabriele Pedullà damns Renata Viganò with the faintest of praise, explaining that her presence in the collection is not ascribable to any particular literary merit, but simply due to the extraordinary success of her 1949 Resistance novel, *L'Agnese va a morire*.<sup>2</sup> He proceeds to note that this text is itself of little worth other than as a reflection of the cultural context in which it was written and as a prop to help «comprendere per esempio quanto fosse difficile per un autore come Fenoglio vedere riconosciuto il proprio valore».<sup>3</sup> In many respects, Pedullà is justified in his assertions. Certainly, there can be no argument that *L'Agnese* is composed from an uncompromisingly left-wing viewpoint, and that Viganò's chronicle is to a large extent an unashamedly hagiographical addition to the Resistance canon, lacking the invention of Calvino or the philosophical weight of Vittorini. It is also very pertinent that Pedullà mentions Beppe Fenoglio in this context, for while the committed Communist Viganò won the Premio Viareggio and widespread praise in the left-wing media for *L'Agnese*, the former monarchist partisan Fenoglio was heavily criticised for depicting the Resistance as a civil war rather than as a liberating movement in his work.<sup>4</sup>

It is thus tempting to bracket Viganò's novel not as a literary work, but as a rigid example of Zhdanovian socialist realist<sup>5</sup> writing, and its author as either a purveyor of «a mediocre and melodramatic socialist realism»,<sup>6</sup> or as «l'esponente più persuasivo della versione italiana del realismo socialista».<sup>7</sup> Indeed, Genevois (1985) makes a convincing argument for reading *L'Agnese* as an example of socialist realism, citing the inefficiency of the Allies,<sup>8</sup> the absence of the type of negatively-portrayed Communist «political commissioner» found in Calvino and Fenoglio's Resistance writing,<sup>9</sup> the pointed lack of non-Communist partisan detachments<sup>10</sup> and «the almost superhuman heroism»<sup>11</sup> of the partisans in the novel. In this light, it is fair to suggest, as Pedullà does, that Viganò be numbered among those Resistance authors whose works «appaiono oggi più distanti dalla nostra sensibilità letteraria e per i quali gli anni sono passati peggio».<sup>12</sup> However, that is not to say that Viganò was an author devoid of artistic intentions, and it is rather unfair to label *L'Agnese*, as Pedullà does, as a «romanzo» in inverted commas.<sup>13</sup> Instead, as this paper seeks to demonstrate, a close analysis of the text shows that Viganò, in spite of her unyielding devotion to presenting a committed political message in her work, constantly seeks to imbue her ostensibly one-dimensional partisan narrative with an overtly literary layer of meaning, namely through concerted intertextual reference to Dante.

In making such an intertextual reading of *L'Agnese*, I seek not merely to undertake an exercise in identifying instances of literary allusion in Viganò's work, but rather to engage with two questions that Jenny (1982) feels are raised by intertextuality, namely how a text assimilates a pre-existing text and the very nature of the relationship between the two texts.<sup>14</sup> Therefore, my analysis employs both Kristeva's conception of intertextuality as the «transposition of one (or several) sign-systems into another»<sup>15</sup> and Genette's notion of *hypertextuality*, which is «any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary».<sup>16</sup> Thus, I not only

indicate instances of specific Dantean allusion in Viganò's work, but also, in pondering how the 'sign-system' of Dante's Hell comes to be assimilated into a text from the neorealist 'season', I seek to demonstrate how the author seems almost to use Dante's itinerary as a map for Agnese to follow on her journey through the hellish confines of the *Resistenza* in the Valli di Comacchio.

Some of the Dantean undertones to Viganò's novel are relatively easily identified. For instance, like the *Commedia*, *L'Agnese* is structured in three distinct parts, each detailing a specific chain of events in Agnese's stage-by-stage conversion from middle-aged housewife to partisan martyr.<sup>17</sup> The novel begins with the hellish situation of Palita's deportation and death, then focuses in the second part on the quasi-joyous suffering of Agnese as a partisan, before a final section which sees her almost transcend her being as she sacrifices her life for the partisan cause. The parallels between any Resistance text and the *Commedia* are easy to draw - the heroine seeks a life of involvement rather than of inaction, just as Dante seeks to find his way out of the «selva oscura»<sup>18</sup> and back on to the righteous path; the Resistance hero must subsequently undergo a humbling initiation and a process of purgation before reaching what Fenoglio labelled the «arcangelico regno dei partigiani»,<sup>19</sup> in much the same manner as Dante's allegorical journey. That Viganò offers such an explicit division of her text into a format more or less aligned to that of Dante's poem is thus the first signpost of the *Commedia* as an intertext for *L'Agnese*.

Aside from its macro-structure, *L'Agnese* mirrors the *Commedia* in terms of its repetition of the number three. As is common knowledge, in Dante's works, the significance of three is linked explicitly to the Holy Trinity,<sup>20</sup> and as a symbol, it recurs time and again in the *Commedia*: for instance, there are three canticles in the poem, Dante employs *terza rima*, and Lucifer has three faces.<sup>21</sup> In short, the figure of three permeates the *Commedia* from the three beasts Dante encounters in *Inferno* I to his division of the angels of *Paradiso* into three hierarchies,<sup>22</sup> and so, in any Italian literature subsequent to Dante, any concerted allusion to the number can be viewed as a reference to his works. Viganò's focus on the number three does not cease with the tripartite division of *L'Agnese*. For example, after Palita's deportation, Agnese's induction into the Resistance is instigated by a visit from three clandestine operatives;<sup>23</sup> when the Germans hang a partisan on the roadside, they leave him on display for three days,<sup>24</sup> when Agnese joins il Comandante's detachment, they travel downriver in "tre barche".<sup>25</sup> Similarly, Agnese's affiliation to the partisans comes in three stages - Palita's deportation, her work as a messenger and her killing of Kurt. In addition, during the novel, she and her comrades form three major bases along the river. It is clear, therefore, that the number three is a recurring trope in *L'Agnese*, and it is very likely that this is an intentional device on Viganò's part. While for Dante, the number three was a symbol for the Holy Trinity, for Viganò, it is most probably a reference to the *Commedia* itself, and a means of subtly tying her work into the wider spectrum of the Italian canon.

However, given the nature of Viganò's text, which is dominated by the author's representation of her landscape of the waterways of the Valli di Comacchio in the low-lying plains of Emilia-Romagna, one feature of the *Commedia* above all others is of particular significance to this delineation of space, namely its depiction of the river. In Dante's cosmology, rivers punctuate Hell and Purgatory, the former encompassing the classical rivers of the Acheron, Styx, Phlegethon and Cocytus, the latter containing Lethe and the Dantean invention of Eunoè.<sup>26</sup> There are a number of theories regarding

the prominence Dante affords the rivers of his text. Aside from serving as instruments of «[le] pene riservate ai dannati e [i] riti purificatori delle anime purganti»,<sup>27</sup> their presence could also be said to be due to the author's intention to «modellare i suoi ambienti oltremondani, anche con intento figurale, su elementi e forme della natura terrestre»<sup>28</sup> and his desire to «restare nella tradizione letteraria».<sup>29</sup> This last point is of particular relevance to *L'Agnese*. The rivers of the *Inferno* all appear in Book X of the *Odyssey* and Book VI of the *Aeneid*, for example, and so in this regard, the *Commedia* serves as a conveyor of the classical symbolism of the river. Viganò's symbolic rendering of the river has much in common with the metaphors of the river prevalent in the Greco-Roman world, and so in light of the other Dantean undertones to *L'Agnese* I have already underlined, the *Commedia* could well be the reservoir from which she draws her contacts with classical literature. In particular, Agnese's experiences of war are often presented in rather hellish terms, and so my focus on the classical rivers as referenced in Viganò's text will be on the four rivers of the *Inferno* that are formed from «the stream of men's sins and sorrows, their tears and blood».<sup>30</sup>

The first river Dante encounters in Hell is the Acheron, which in the classical tradition «is almost stagnant and its banks are thick with reeds and heavy with mud»,<sup>31</sup> hence its depiction in the *Inferno* as a «livida palude».<sup>32</sup> It is certainly easy to see the similarities between the physical features of the Acheron and the river Reno as described by Viganò. Her waterway is repeatedly referred to as turning to marsh, and the stagnation of such marshland is afforded particular emphasis, as the partisans are plagued by «il fiato scialbo della palude».<sup>33</sup> As already mentioned, the reeds of the valley are a crucial aspect of Viganò's space, both in practical and symbolic terms, and her description of the river has its strongest links to the Acheron at the beginning of the second part of *L'Agnese*, where the partisans drift past «canne [...] alte» and «fasci dondolanti», which spray them with «gocce tiepide, pesanti» from the stagnant river.<sup>34</sup>

As well as the physical features of the Acheron, Viganò's novel also refers, at least in part, to some of the events and symbolic meanings that demarcate Dante's delineation of the river. In the *Inferno*, the Acheron «è il fiume che segna l'ingresso nel regno dei morti»<sup>35</sup> and souls must be piloted across its marshy waters by Charon, the boatman of the Underworld - «Caron dimonio, con occhi di bragia, / loro accennando, tutti li raccoglie; / batte col remo qualunque s'adagia».<sup>36</sup> So it is for Agnese, who, as the title of the novel makes explicit, «goes to die». Her first tentative traversal of a river as a partisan in the text is as a courier carrying explosives,<sup>37</sup> and this is perhaps not so much the crossing of a personal Rubicon, but rather a metaphorical passage across the Acheron to her death,<sup>38</sup> especially when one considers that crossing that river is «il passaggio obbligato per entrare nell'Inferno».<sup>39</sup> On reaching this particular Acheron, she leaves her 'earthly' life as a *lavandaia* behind and enters her almost posthumous existence among the partisans, as she is ferried though the heavy waters «[i]n una delle tre barche».<sup>40</sup>

The image of the boat ferrying the dead across the river outlined by Dante emerges again quite poignantly later on in *L'Agnese*, following the suicide of Tonitti and the execution of four Nazi deserters who joined and then abandoned the partisan detachment. In one boat «trasportarono il morto, in un'altra gettarono dei badili»<sup>41</sup> and one is reminded of Charon piloting the dead across the Acheron by the reference to «[l]'italiano col paraddello [che] spinse la barca verso il rettangolo chiaro della porta» (150). Meanwhile, the pervading sense of doom that envelops those on the shore («niente sonno, poca voglia di mangiare, un senso di enorme depressione in tutta la



compagnia»)<sup>42</sup> is not far removed from the gloom of the banks of Dante's Acheron, with its «fioco lume» (*Inferno* III 75).

The second river Dante encounters in Hell is the Styx, and physically, it is not altogether different from the Acheron. In the Latin tradition, the Acheron «si trova disegnato anche coi nomi di Stige o di Cocito [...] quasi quei nomi stiano a indicare genericamente il fiume dell'oltretomba».<sup>43</sup> Like the Acheron, the Styx is described in terms of a marsh («In la palude va c'ha nome Stige / questo tristo ruscel»)<sup>44</sup> and this feature is forcefully reiterated, as it is subsequently labelled a «lorda pozza»<sup>45</sup> and a «loto».<sup>46</sup> Thus, when Viganò highlights the marshy quality of the Valli di Comacchio, she is evoking the Styx as well as the Acheron, as the stagnation of the Styx's «morta gora»<sup>47</sup> finds just as much resonance in the marshland of *L'Agnese*. Indeed, the similarities between the two rivers also serve to demonstrate that Viganò's Dantean references are not performed systematically; that is to say, the first river Agnese crosses is not solely the Acheron, nor is the second the Styx, but rather the author seems to take the physical qualities and figurative connotations of Dante's infernal rivers and refer to them intermittently to support the symbolism with which she constructs her own fluvial space. Of course, it is also interesting to note that just as the complex tapestry of river and canal of Viganò's landscape is part of the same network, the Styx stems from the same system as the other rivers of Hell - «ha origine, come gli altri, dalle lagrime che scorrono dalle fessure del *gran Veglio* di Creta».<sup>48</sup>

No one episode in *L'Agnese* can be said to deliberately mirror Dante's Stygian experience to the same extent as the transportation of souls across the Acheron. In the *Inferno*, Dante crosses the marsh in Phlegyas' boat, but «[q]ui non c'è traccia dell'immane flusso migratorio dei dannati che abbiamo visto accalarsi in riva all'Acheronte. Non è un duplicato di Carón dimonio, questo Flegiàs».<sup>49</sup> The significance of the Styx is not as a point of departure, but rather as a symbol of hate, its name meaning «abhorrent»<sup>50</sup> or «hated».<sup>51</sup> The character of Dante seems to show a very human tendency towards this sentiment as he crosses the muddy Styx, which contains the wrathful souls of Hell. Filippo Argenti<sup>52</sup> tries to grab him, and the poet turns to Virgil saying «Maestro, molto sarei vago / di vederlo attuffare in questa broda».<sup>53</sup> Whether it is intended as a Dantean reference or not is highly debatable, but one exchange between Agnese and Clinto early on in her time on the river is indicative of her own propensity towards hate. When asked if she regrets killing Kurt, Agnese responds:

Mi dispiace che si sia dovuto lasciare il posto [...]. Ma del tedesco non m'importa e neppure chi mi abbiano bruciato la casa, e di non avere che un vestito addosso. Volevo ammazzarli quando vennero a portare via mio marito, perché lo sapevo che l'avrebbero fatto morire, ma non fui buona di muovermi. Invece ieri sera è venuto il momento.<sup>54</sup>

After crossing the Acheron and the Styx, Dante reaches the banks of the Phlegethon, and once more, I should reiterate that while Viganò does not systematically map out her landscape to mirror Dante's infernal space, many features of the classical rivers, as re-imagined by the Florentine, play a crucial part in her spatializing of the *Resistenza*. In classical literature, the Phlegethon was imagined as a river of fire by poets such as Statius - «Smoky Phlegethon rolls down his streams of murky flame».<sup>55</sup> Dante continues in this vein, illustrating a boiling river of blood in the Seventh Circle of Hell, wherein the Violent against others («tiranni / che dier nel sangue e nell'aver di piglio»)<sup>56</sup> are punished. He writes of stepping along «la proda del bollor vermiglio»,<sup>57</sup>

and he eventually crosses where “si faceva basso / quel sangue, sì che cocea pur li piedi”.<sup>58</sup> For Sinclair, the “Phlegethon is Dante’s challenge to military adventure and public violence”,<sup>59</sup> and in this light, one can see how it provides a very relevant model for Viganò’s rivers.

The image of the river of fire is posited on one particularly memorable occasion in *L’Agnese*, when the Germans decide to make use of “la stagione della canna secca”<sup>60</sup> to set fire to the reeds of the valley, in an attempt to force the partisans away from the river and canal. During the summer, “[i] canali erano quasi asciutti”<sup>61</sup> and the idea of the canal varying in depth along its course recalls the way Dante and Virgil cross the Phlegethon. As if to signpost the canal as being akin to the boiling infernal river, the partisans begin to speculate on the risk of fire posed by their environment in summer – “Poteva prendere fuoco da un momento all’altro, lo diceva anche Biagio che vi faceva la guardia da vent’anni”.<sup>62</sup> The subsequent fires are described in particularly hellish terms – “S’alzavano alti come torri, si riflettevano nel cielo, e il cielo poi tutto intorno diventava più nero, vi si cancellavano le stelle”.<sup>63</sup> The lack of stars in the sky as a result of the inferno in the valley reflects the way in which Dante’s Hell is marked by the fact that the stars cannot be seen, while the image of “tutta una fiamma sulla valle”<sup>64</sup> and “[i]l mare di fiamme [che] copriva la valle”,<sup>65</sup> as well as recalling the false counsellors ensconsed in flame in the eighth *bolgia*, also seems to offer the idea of the valley having been converted into something of a Phlegethon. Viganò details how the tongues of flame fan from left to right in such a way that “cresceva la terra che ardeva, si stampava a poco a poco il disegno della valle”,<sup>66</sup> and so, in effect, the outline of the valley, where the canal is dessicated, becomes instead a boiling “river” of fire, from which “nessuno, né tedeschi né partigiani, poteva uscire vivo”.<sup>67</sup>

As time passes in the Valli di Comacchio, and seasons change, so too does the nature of the obstacle posed by the river. After the threat of fire among the dessicated reeds of summer, as winter draws in, Agnese and her comrades face a problem of a very different form when the waters of the valley freeze over. *L’Agnese* is “vero e vario di paesaggi e stagioni”,<sup>68</sup> and a recurring trope across the seasons detailed by Viganò in the novel is the extreme inhospitableness of the marshy terrain. As Battistini explains, “[a]l sole dell’estate subentra la neve dell’inverno, ma la terra resta sempre inospitale, invivibile nella sua cappa sempre indifferenziata di afa o di gelo”.<sup>69</sup> Just as the fires of summer remind one of the Phlegethon, the way in which “l’acqua di tutta la valle non era più acqua ma ghiaccio”,<sup>70</sup> as the travails of the partisans become ever more hellish, recalls “dove Cocito la freddura serra”,<sup>71</sup> in the very bowels of Dante’s Hell.

When Dante reaches Cocytus, he describes how “vidimi davanti / e sotto i piedi un lago che per gelo / avea di vetro e non d’acqua semiante”,<sup>72</sup> and Viganò’s description of the frozen waters of the Valli di Comacchio also compares the ice to glass, as she speaks of the valley as having “una trasparenza di vetro spesso”.<sup>73</sup> For Dante, Cocytus is marked by its darkness, as he writes of it as a “pozzo scuro”,<sup>74</sup> and similarly, when Clinto arrives at the bank of the river, he is struck by how the water is “grigia”.<sup>75</sup> Unlike the other rivers of Hell, the frozen waters of Cocytus are collected in a lake,<sup>76</sup> and in this light, it is especially interesting to note the nature of the waterways frozen in *L’Agnese*. The ice seizes the waters that washed over the reclaimed land that the Germans flooded again, and so the partisan base “in mezzo alla bonifica allagata”, is effectively trapped in the centre of a “lake” of ice, thus reinforcing the idea of the frozen valley as being something of a Cocytus, in physical terms at least.

The souls punished in Cocytus are those of the treacherous, but this idea does not especially impact on Viganò's own personal Cocytus.<sup>77</sup> Instead, it seems that her focus on the idea of Cocytus stems from its status as the "fondo a tutto l'universo".<sup>78</sup> Cocytus is the very climax of Dante's *Inferno*, containing the most gruesome and horrific of images, from Ugolino chewing on the nape of Cardinal Ruggieri to the three-faced Satan imbedded in the ice, where "[c]on sei occhi piangea, e per tre menti / gocciava 'l pianto e sanguinosa bava".<sup>79</sup> In much the same way, the episode of the frozen canals is the culmination of a period in which the landscape becomes increasingly hostile to Viganò's partisans, the crescendo of a section of the novel in which the problems encountered by the *partigiani* in this aquatic space become ever more numerous and difficult to overcome, and their heroism is accentuated. Il Comandante's detachments are chased downriver, from base to base, through stagnant marsh and fire-ridden reeds, experiencing both the problems posed by water shortages and the insanity triggered by living in this vast expanse of water. As they progress through the landscape and the war, the horrors of the conflict encircle them tightly, until at this frozen water, like Dante, they reach the very depths of their Hell.

After the horrors of Cocytus, Dante and Virgil emerge from Hell ("e quindi uscimmo a riveder le stelle",<sup>80</sup> and so it is for Tom's partisans trapped in the base in the centre of the ice. In keeping with her repetition of the number, it is after "tre giorni interi di patimento"<sup>81</sup> that il Comandante manages to lead a group to rescue them, having made a "rompighiaccio" from a boat and "pezzi di lamiera dura, quella degli aerei caduti".<sup>82</sup> On saving Tom and his men, however, the sense of joy is rather muted compared to that of Dante on his exit from Hell, with Tom quietly saying "[s]iamo vivi",<sup>83</sup> but commenting on how "[è] stato un inferno tenere a posto gli uomini in queste condizioni".<sup>84</sup> Within weeks, Tom and his men will be killed, as will, eventually, Agnese, and so one can view the "deliverance" from the hell of the war and their icy incarceration as merely a temporary respite, unlike Dante's journey out of Hell.

While the rivers of Dante's Hell are evoked relatively clearly in Viganò's rendering of the Valli di Comacchio, the presence of a Virgil figure in Agnese's Dantean journey is rather less straightforward. One can argue that, to some degree, il Comandante is Agnese's principal "guide" through the rivers and marshland the *partigiani* inhabit, but his is not a constant presence at Agnese's side, marking out her route along the valley, warning her of the dangers ahead and "explaining" the Hell that lies around her. Instead, Agnese seems to follow the guidance of the collective ideal of the Resistance, rather than the advice of one specific individual. Indeed, in the *Commedia*, Virgil is ultimately limited as a guide, unable both as a heathen and as a symbol of human reason to bring Dante to Paradise. Perhaps tellingly then, in Viganò's Resistance, all are "believers", and there is no place for a figure corresponding to Virgil in full.

In any case, it is clear that the *Commedia*, or at least the *Inferno*, is evoked on a number of occasions and in a variety of ways in Viganò's depiction of her landscape, but beyond identifying these intertextual references, one must also consider why the author seeks to allude consistently (although perhaps not systematically) to this particular text. A hint can perhaps be found in Jenny's assertion that intertextuality is "the most fitting instrument of expression in times of cultural breakdown and renaissance".<sup>85</sup> So it is in the literature of the *Resistenza*, including *L'Agnese va a morire*. Just as Calvino imbues Pin's journey in *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) with reference to Ariosto<sup>86</sup> and Fenoglio's Johnny travels through the Langhe in the mould of

Odysseus or Moses,<sup>87</sup> one can see quite clearly the parallels between the figures of Agnese and the Dante of the *Commedia*, as each character journeys through deathly spaces in search of spaces of salvation.

In engaging with Dante in this fashion, Viganò appears both to defy and to bear out Pedullà's credo that she is a propagandist first and a novelist second. On the one hand, her knowing reference to the *Commedia* is a means of highlighting her own credentials as an author, as if she seeks to add an additional veneer of "literariness" to her work, thus removing it from the realm of the Resistance chronicle; on the other hand, in so portraying her partisan heroine – and, by the extension, the *Resistenza* at large – in quasi-religious terms, undergoing a type of joyous suffering in order to attain salvation, she is alternatively accentuating their heroism in a manner akin to socialist realism. In this way, it can be argued that Viganò, to a greater or lesser extent, "politicises" the *Commedia* to her own ends, and the partisan movement is lent religious and epic undertones by her subtle but consistent depiction of it in Dantean terms. Thus, when even this literary flourish of knowing allusion itself constitutes a somewhat politicised discourse, it can be seen how Viganò's reputation as writer of *impegno* prevails. Yet, ultimately, this intertextual appropriation of Dante serves to demonstrate how, in an Italy ravaged by war and the fall of Fascism and seeking to rebuild itself, Viganò was among a new generation of writers who entered into dialogue with their literary heritage and emerged to tell of the conflict and its politics in their own specific voices.



---

<sup>1</sup> Pedullà (2006).

<sup>2</sup> "[S]e un suo racconto è presente in questa antologia, ciò non dipende dai suoi meriti letterari, né dall'eccezionalità della sua vicenda umana, ma dallo straordinario successo riscosso nel dopoguerra da *L'Agnese va a morire*" (Pedullà 261).

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> For instance, the Milan edition of the Communist newspaper *L'Unità*, reviewing *I ventitré giorni della città di Alba* on 29 October 1952, took a dim view of Fenoglio's less than hagiographic depiction of the Resistance. The reviewer, identified only as *Il libraio*, writes that "*I ventitré giorni della città di Alba* è e resta un brutto capitolo della letteratura della Resistenza [...]. Fenoglio ci presenta degli strani partigiani, che stanno tra la caricatura e il picaresco, che combattono per avventura o addirittura per niente e per nessuno [...]. Lo stile è volutamente letterario e falso come il contenuto [...]. È semplicemente un gioco di parole, e di brutte parole, quello di Beppe Fenoglio" (cited in Lagorio, 1998 54).

<sup>5</sup> The statute of the Union of Soviet Writers defined the objective of socialist realism as "the creation of works of high artistic significance, saturated with the heroic struggle of the world proletariat and with the grandeur of the victory of socialism, and reflecting the great wisdom and heroism of the Communist party" (Struve 256). At the first Soviet Writers' Congress in Moscow in 1934, socialist realism was championed in particular by Andrei Zhdanov, Secretary of the Central Committee of the Communist Party, who called on Soviet writers to "[a]ctively help to remould the mentality of people in the spirit of socialism" (Zhdanov 24) and to "[b]e in the front ranks of those who are fighting for a classless socialist society" (24). In effect, socialist realism was thus the "official" literature of the Communist Party, and the Union of Soviet Writers set up in order to encourage adherence to the party line in literary works.

<sup>6</sup> Re, 1990 55.

<sup>7</sup> Falaschi, 80.

<sup>8</sup> Genevois, 118.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 119.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 120.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 121: “Les partisans sont responsables, honnêtes et d’un héroïsme presque surhumain”.

<sup>12</sup> Pedullà XVII. He also includes Pratolini and Vittorini among their number.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 261.

<sup>14</sup> Jenny, 50.

<sup>15</sup> Kristeva, 111.

<sup>16</sup> Genette, 5.

<sup>17</sup> Viganò’s choice of name for her protagonist is itself suggestive of her eventual martyrdom. Saint Agnes was one of the most famous early Christian martyrs, who refused to marry and “consecrated her maidenhood to God [...]”; when persecution broke out, she left home and offered herself for martyrdom; she resisted all threats and was executed by being stabbed in the throat (a common Roman form of execution” (Attwater 35). Agnese follows this template in the way that she leaves her home behind and offers herself for the partisan cause, although Saint Agnes was considerably younger (“twelve or thirteen” (35)) than Viganò’s heroine at the time of her martyrdom. Meanwhile, Perry posits the idea of Agnese as being “a powerful Christ-figure, a martyr whose passion signifies the meaning of the Resistance” (Perry 445). He argues that Agnese dies “in imitatio Christi” (447), with the four bullets which kill her forming a sign of the cross, and that the sacrifice of the protagonist is the key motif of the novel (445). This mirrors Spellanzon, who speaks of Viganò’s evocation of “il carattere di martirio della Resistenza” (Spellanzon 797).

<sup>18</sup> *Inferno* I 2.

<sup>19</sup> Fenoglio 450. The quotation is from *Il partigiano Johnny* (1968).

<sup>20</sup> “Lo numero del tre è la radice del nove, sì come vedemo manifestamente che tre via tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch’ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade” (*Vita Nuova* XXIX 3).

<sup>21</sup> *Inferno* XXXIV 38.

<sup>22</sup> For an extensive list of Dante’s use of the number three in the *Commedia*, see Niccoli (1976).

<sup>23</sup> *L’Agnese* 21.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 30.

<sup>25</sup> *Ibidem*, 58.

<sup>26</sup> Allied to this, the rushes growing on the banks of Purgatory make it bear a passing resemblance to Viganò’s reed and rush-enveloped river. In order to facilitate his passage into Purgatory, Dante is requested by Cato to gird himself with “un giunco schietto” (*Purgatorio* I 5), a symbol of humility. In spite of the preponderance of such plants in *L’Agnese*, however, it is difficult to find any direct reference to the episode in Viganò’s text. However, it is interesting to note that Dante describes the rush by saying “null’altra pianta che facesse fronda / o indurasse, vi puote aver vita, / però ch’alle percosse non seconda” (103-105), offering the rush as a symbol not only of humility, but of constancy and steadfastness. Thus, in highlighting time and again the reeds that punctuate her landscape, Viganò is perhaps similarly appropriating them as a symbol of resistance.

<sup>27</sup> Mazzamuto, 939.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Sinclair, 414.

<sup>31</sup> Grimal, 4.

<sup>32</sup> *Inferno* III, 98.

<sup>33</sup> *L’Agnese*, 97.

<sup>34</sup> *Ibidem*, 63.

<sup>35</sup> Padoan, 36.

<sup>36</sup> *Inferno* III 109-111.

<sup>37</sup> “A metà credette di cadere nel fiume [...] Riuscì a star dritta, a raggiungere la riva” (*L’Agnese* 28).

<sup>38</sup> Agnese’s crossing of the river, and subsequent journeys in boats along the marshy waters of the Valli di Comacchio can also be contrasted with Dante’s own crossing of the Acheron. As a living soul, he cannot cross the river as the shades of Hell do, in Charon’s boat, and so “il passaggio del fiume, che è «sine

salute» in quanto è simbolo della morte spirituale, avviene per lui in modo del tutto straordinario e miracoloso [...]; come, il poeta non precisa” (Padoan 37). Thus, unlike Dante, who at the end of canto III falls “come l’uom che ’l sonno piglia” (*Inferno* III 136) and is awoken by “un greve tuono” (IV 2) on the other side of the Acheron (or indeed, unlike Aeneas’ crossing into the Underworld with the aid of a golden bough in Book VI of the *Aeneid*), there is nothing mysterious about Agnese’s passage across the river, and so the fact that she will not leave the Valli di Comacchio and is doomed to perish there is hinted at early in the novel.

<sup>39</sup> Mazzamuto, 940.

<sup>40</sup> *L’Agnese*, 58.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 150.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 150

<sup>43</sup> Padoan, 36.

<sup>44</sup> *Inferno* VII, 106-107.

<sup>45</sup> *Ibidem*, VII 127.

<sup>46</sup> *Ibidem*, VIII 21.

<sup>47</sup> *Ibidem*, VIII 31.

<sup>48</sup> Caponigro, 434.

<sup>49</sup> Sermonti, 151.

<sup>50</sup> Hard, 109.

<sup>51</sup> Room, 282.

<sup>52</sup> “Filippo degli Adimari dei Cavicciuli, renowned for his ostentacious displays of wealth, was called Filippo Argenti because he was said to have had his horse shod with silver (*argento*). His irascibility is memorably recorded by Dante in canto VIII of *Inferno*, where his spirit, immersed in the muddy waters of the Styx, attempts to emerge and grab Dante as he is crossing the river with his guide, Virgil” (McWilliam 861).

<sup>53</sup> *Inferno* VIII, 52-53.

<sup>54</sup> *L’Agnese*, 58.

<sup>55</sup> *Thebaid* IV, 523.

<sup>56</sup> *Inferno* XII, 104-105.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 101.

<sup>58</sup> *Ibidem*, 124-125.

<sup>59</sup> Sinclair, 165.

<sup>60</sup> *L’Agnese*, 102.

<sup>61</sup> *Ibidem*, 88.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*, 101.

<sup>64</sup> *Ibidem*, 102.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*, 103.

<sup>68</sup> Saccenti, 184.

<sup>69</sup> Battistini, 212.

<sup>70</sup> *L’Agnese* 174.

<sup>71</sup> *Inferno* XXXI 123.

<sup>72</sup> *Ibidem*, XXXII 22-24.

<sup>73</sup> *L’Agnese*, 174.

<sup>74</sup> *Inferno* XXXII, 16.

<sup>75</sup> *L’Agnese*, 174.

<sup>76</sup> *Inferno* XXXII, 23.

<sup>77</sup> That is not to say, of course, that traitors to the Resistance cause are not punished in *L’Agnese va a morire*. Agnese suspects her neighbour Minghina and her daughters of playing a significant role in Palita’s deportation, given the girls’ relations with German soldiers in the area (“Per la prima volta accennava al sospetto di una delazione fatta dalle ragazze a danno di Palita” (*L’Agnese* 42), but ironically, it is the Germans themselves who kill Minghina and her family, in a reprisal for Agnese’s killing Kurt.

<sup>78</sup> *Inferno* XXXII, 8.

<sup>79</sup> *Ibidem*, XXXIV 53-54.

<sup>80</sup> *Ibidem*, 139.

<sup>81</sup> *L'Agnese*, 183.

<sup>82</sup> *Ibidem*, 175.

<sup>83</sup> *Ibidem*, 184.

<sup>84</sup> *Ibidem*, 185.

<sup>85</sup> Jenny, 61.

<sup>86</sup> See Re (2003) and Pavese (1962).

<sup>87</sup> See Beccaria (2001).

## Bibliography:

- Attwater, Donald, *The Penguin Dictionary of Saints*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Battistini, Andrea, *Sondaggi sul novecento*. Ed. Lorenza Gattamorta. Cesena: Il Ponte Vecchio, 2003.
- Beccaria, Gian Luigi, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*. Milan: Garzanti, 2001.
- Calvino, Italo, *Romanzi e racconti*. Eds. Mario Barenghi and Bruno Falchetto. Milan: Mondadori, 1991.
- Caponigro, Maria Adelaide, "Stige". *Enciclopedia dantesca, Vol V*. Ed. Umberto Bosco. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976. 434-435.
- Dante, *Tutte le opere*. Rome: Newton & Compton, 1993.
- Fenoglio, Beppe. *Romanzi e racconti*. Ed. Dante Isella. Turin: Einaudi-Gallimard, 1992.
- Genette, Gerard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- Genevois, Emmanuelle, "L'Agnese va a morire de Renata Viganò: Une illustration du réalisme socialiste?" *Du réalisme à l'irréalité II*. Ed. André Bouissy. Abbeville: Impr. F. Paillart, 1985. 117-130.
- Grimal, Pierre, *The Dictionary of Classical Mythology*. Trans. A.R. Maxwell-Hyslop. Oxford: Blackwell, 1996.
- Hard, Robin, *The Routledge Handbook of Greek Mythology: Based on H.J. Rose's "Handbook of Greek Mythology"*. London: Routledge, 2004.
- Homer, *The Odyssey*. Trans. A.T. Murray. Revised George E. Dimock. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995.
- Jenny, Laurent, "The Strategy of Form". *French Literary Theory Today. A Reader*. Ed. Tzvetan Todorov. Trans. R. Carter. Cambridge, Cambridge UP, 1982. 34-63.
- Kristeva, Julie, *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- Lagorio, Gina, *Beppe Fenoglio*. Venice: Marsilio Editori, 1998.
- Mazzamuto, Pietro, "Fiume". *Enciclopedia dantesca, Vol II*. Ed. Umberto Bosco. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976. 938-941.
- McWilliam, G.H, ed. and trans. Boccaccio, Giovanni. *The Decameron*. London: Penguin, 2003.
- Niccoli, Alessandro, "Tre". *Enciclopedia dantesca, Vol V*. Ed. Umberto Bosco. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976. 707-708.
- Padoan, Giorgio, "Acheronte". *Enciclopedia dantesca, Vol I*. Ed. Umberto Bosco. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976. 36-37.
- Pavese, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*. Turin: Einaudi, 1962.
- Pedullà, Gabriele, ed. *Racconti della Resistenza*. Turin: Einaudi, 2006.

- Perry, Alan R, "Literary and Cinematic Representations of Sacred Italian Resistance Memory: The Holy Partisan-Martyr as Hero". *Forum Italicum*, Vol. 33, No. 2 (1999): 433-458.
- Re, Lucia, "Ariosto and Calvino: The Adventures of a Reader". *Ariosto Today: Contemporary Perspectives*. Eds. Donald Beecher, Massimo Ciavolella and Roberto Fedi. Toronto: University of Toronto Press, 2003. 209-232.
- , *Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Room, Adrian, *Who's Who In Classical Mythology*. Lincolnwood, Illinois: NTC Publishing Group, 1997.
- Saccetti, Mario, "Letteratura della Resistenza". *Dizionario critico della letteratura italiana*, v. 3. Ed. Vittore Branca. Turin: UTET, 1974. 177-186.
- Sermonti, Vittorio, *L'Inferno di Dante*. Milan: Rizzoli, 2001.
- Sinclair, John D, Trans. and ed. Dante. *The Divine Comedy: Inferno*. London: Oxford University Press, 1961.
- Spellanzon, Silvia, "Renata Viganò poeta popolare". *Letterature moderne* Vol. 11, No. 6 (1961): 779-799.
- Statius, *Silvae, Thebaid I-IV*. Trans. J.H. Mozley. London: William Heinemann Ltd, 1961.
- Struve, Gleb, *Russian literature under Lenin and Stalin, 1917-1953*. London: Routledge, 1971.
- Viganò, Renata, *L'Agnese va a morire*. Turin: Einaudi, 1994.
- Virgil, *Aeneid*. Trans. C. Day Lewis. Oxford: University Press, 1986.
- Zhdanov, Andrei, "Soviet Literature – The Richest in Ideas, The Most Advanced Literature". *Problems of Soviet Literature. Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress*. Ed. H.G. Scott. London: Martin Lawrence Limited, 1935. 13-24.



## L'eredità di Nuto Revelli

Gianluca Cinelli

Nuto Revelli, dopo i venti mesi di guerra partigiana combattuti sulle montagne del Cuneese fra il settembre 1943 e l'aprile 1945, rinnovò per tutta la vita la sua scelta di lotta attraverso la letteratura, facendosi portavoce di 'vinti' che la storia della neonata Repubblica aveva invece privato della parola e della dignità. Esponendosi come tenace e appassionato sostenitore di cause tanto difficili quanto necessarie per l'affermazione di una democrazia sana ed autentica, Revelli avrebbe realizzato in quasi sei decenni di lavoro un'eccellente forma di letteratura in cui le forme dell'autobiografia si intersecano con quelle del saggio storico e antropologico, e la rappresentazione dell'esperienza vissuta assume esplicitamente connotazioni etiche e politiche.<sup>1</sup> Studiosi quali Carlo Muscetta,<sup>2</sup> Enrico Elli<sup>3</sup> o Bodo Guthmüller<sup>4</sup> hanno posto in evidenza nel corso degli anni la consapevolezza che Revelli ebbe delle possibilità e dei limiti del linguaggio, un'attenzione che si traduce in tutte le sue opere in uno stile caratteristico in cui la chiarezza espressiva e una certa asprezza del linguaggio diventano il veicolo di una forte intransigenza morale.

Nella prima edizione di *Mai tardi* (1946),<sup>5</sup> il giovanissimo Revelli, ancora lontano dal considerare la scrittura in termini letterari, realizza uno dei ritratti più realistici, crudi ed antiretorici della campagna di Russia, in cui egli fu coinvolto come ufficiale degli alpini. Soprattutto nella seconda parte, in cui è narrata la ritirata nella steppa russa, la prosa scabra e dotata di una vibrante forza espressiva costituisce il più profondo e originario nucleo della sua scrittura, interamente orientata all'osservazione della realtà con occhio lucido e disincantato. Di questa «prosa "convulsa" e illetteraria» Muscetta fu il primo difensore, pur notandone i limiti.<sup>6</sup> La lingua di Revelli nasce dall'ascolto della voce umana dei soldati, accoglie le espressioni e i gesti di ogni giorno, il dialetto, la corporeità, l'invettiva, il canto e la bestemmia, mentre non risparmia il sarcasmo alle forme vuote della retorica del regime e della cultura militarista. Ugualmente nella sua seconda prova, *La guerra dei poveri* (1962),<sup>7</sup> in cui la narrazione autobiografica si sposta dall'esperienza della guerra in Russia a quella della Resistenza, dipanando il racconto della crisi esistenziale e morale vissuta in quanto ufficiale di un esercito invasore e sconfitto. Questa seconda opera smaschera la falsa coscienza della cultura militarista e borghese, su cui pure si era fondata una iniziale e breve stagione della Resistenza condotta dai militari, che era stata a suo tempo gravemente compromessa con l'aggressiva politica imperialista del fascismo. A questa Resistenza senza idee e senza prospettive, fondata sulla continuità con il passato e sul culto della gerarchia, si sostituisce, secondo la graduale progressione cronologica del diario, la visione politica della Resistenza come momento necessario e propedeutico alla fondazione di una nuova società civile e democratica, fondata sulla giustizia e sulla libertà secondo gli insegnamenti di Livio Bianco, Carlo Rosselli e Duccio Galimberti.

Ancora una volta è la forma a rendere possibile questa visione della storia, producendo nella struttura del diario un racconto della Resistenza come vita quotidiana, restituendo quell'esperienza nella sua veste dimessa e non di rado burocratica di là dalla falsa apparenza del mito eroico. Revelli si batté sempre contro la monumentalizzazione della Resistenza, perché riteneva che l'essenza di questa consistesse nel non accettare che il 'così è' fosse l'ultima parola della rassegnazione, anche nella sconfitta. E scrisse

nel 1973: «è tutto qui il miracolo della nostra Resistenza, di aver seminato partigiani autentici, *teste calde*, e non soltanto ex combattenti rassegnati». <sup>8</sup> Così nell'organizzazione linguistica, estetica e retorica della materia che si solidifica, si manifesta un'idea di Resistenza come ribellione a qualsiasi forma di annientamento della personalità e dell'individualità. L'estate del 1943 rimane, in tutte le opere di Revelli, un simbolo del dilemma morale che la 'gioventù del Littorio' visse nei quaranta giorni compresi fra il 25 luglio e l'8 settembre. La scelta della lotta armata contro i fascisti e gli invasori tedeschi era maturata nel corso della guerra in Revelli e in quei suoi coetanei che sulla propria pelle avevano sofferto l'inganno del fascismo e delle sue promesse. Tale scelta si connotò per questa generazione come un improvviso e rapido crollo di tutto un mondo di idee e valori decomposti, al posto del quale si spalancò una esperienza inedita della storia che per la prima volta nell'Italia unita si presentava come una pagina da scrivere rifondando il patto sociale. Innumerevoli volte Revelli tornerà a scrivere che chi non ha vissuto il 'disordine di Badoglio', chi non ha patito la lacerazione di quei giorni cruciali, chi non ha scelto allora, non ha poi capito e non ha più saputo scegliere in seguito.

La guerra resta il tema centrale de *La strada del davai* (1966) e de *L'ultimo fronte* (1971), <sup>9</sup> opere in cui il dialogo diventa il motivo centrale della scrittura e della sua intima tensione morale. Tale dialogo fra Revelli e un mondo contadino che negli anni Cinquanta e Sessanta affronta una crisi irreversibile intreccia il registro autobiografico con il saggio e la cronaca, fondando un metodo eclettico di analisi e critica della realtà, in parte ispirato ai criteri dell'osservazione scientifica, in parte coordinato dalla pratica ermeneutica del dialogo con i testimoni. Tale forma originale di scrittura ibrida di autobiografia, saggio e critica sociale raggiunge la sua massima compiutezza nelle Introduzioni de *Il mondo dei vinti* (1977) e *L'anello forte* (1985). <sup>10</sup> Queste due opere condividono con le due che le precedono una particolare struttura bipartita: una prima parte di commento e introduzione alla materia, alla ricerca, al metodo, in cui l'autore si espone autobiograficamente parlando della propria memoria ed esperienza; e una seconda parte in cui è esposto il materiale raccolto e curato, lettere e interviste. L'approccio a tale materia non è però quello asettico dello scienziato o del fenomenologo: Revelli non si estranea dalla realtà indagata, al contrario si confronta con i suoi interlocutori sul piano di una storia recente che condividono, misurando l'esito della ricerca sugli effetti del dialogo stesso, sulla sua capacità di scardinare i pregiudizi e la falsa coscienza. Questo reciproco coinvolgimento fra autobiografia e storiografia affianca al discorso dell'io quello corale dei testimoni, attraverso il quale un mondo tradizionalmente escluso dalla scrittura pubblica viene testimoniato mediante le forme della 'cultura ufficiale'.

Ne *Il disperso di Marburg* (1994) queste istanze letterarie e scientifiche definitivamente convergono: autobiografia, storia orale, storia tradizionale, ricerca e memorialistica si fondono in un diario che ripercorre le tracce di una ricerca storica in cui Revelli rivisita le sue certezze di ex-ufficiale, ex-partigiano e scrittore, attraverso la lente della riflessione etica e politica. <sup>11</sup> L'opera nasce infatti nel periodo della generale offensiva del revisionismo storico che, ormai diffuso grazie a una intensa produzione di opere storiografiche, narrative e soprattutto di pubblicistica, in Italia aveva condotto a una implicita riabilitazione del fascismo, sia del Ventennio sia repubblicano. <sup>12</sup> A margine del dibattito aspro fra storici come Carlo Ginzburg, Claudio Pavone, Giorgio Rochat e Giovanni De Luna, e revisionisti e relativisti, Nuto Revelli, affiancato da un altro scrittore e reduce di guerra quale Mario Rigoni Stern, assunse con forza rinnovata

l'impegno a difendere la memoria dalla sua fisiologica decadenza presso le giovani generazioni, e assediata dalla cattiva coscienza dei revisionisti.<sup>13</sup> Un'opera pubblicata alla metà degli anni Ottanta, *I sommersi e i salvati* (1986) di Primo Levi, aveva già sollevato con urgenza il compito degli scrittori, ormai anziani, che erano stati testimoni della guerra e dei crimini dei fascisti e dei nazisti, chiamati a un rinnovato dovere di difesa della memoria e alla difficile impresa di vagliarla con gli strumenti di una critica razionale dopo oltre quarant'anni. Una simile operazione di ritorno alla memoria dopo decenni, e un simile tentativo di rappresentare di nuovo quegli anni, di comprendere le contraddizioni e le controversie a cui la guerra aveva costretto, è quel che Revelli conduce con *Il disperso di Marburg*, cercando di capire che cosa avesse significato essere nemici e quanto attorno al concetto di 'nemico' egli avesse per decenni nutrito pregiudizi antitedeschi molto accentuati che solo adesso gli riusciva, anche alla luce della lettura dell'opera di Pavone *Una guerra civile* (1991), di riconsiderare con maggiore obiettività.

Ne *Il disperso di Marburg* si assiste a un ritorno dell'attenzione all'individuo come principio di unità e di senso della storia. L'esperienza figura come origine dell'interpretazione della realtà e dell'azione, e come punto d'origine del problema della moralità e della responsabilità. Tale percorso intellettuale di approfondimento dei temi che già avevano caratterizzato le opere precedenti, ma non erano emersi così esplicitamente come concetti portanti della rappresentazione del passato, è confermato dalla piccola opera *Il prete giusto* (1998), biografia di don Raimondo Viale, prete ribelle e antifascista che ispira la propria moralità sul modello del messaggio evangelico e che spende la sua esistenza a testimoniare il sacrificio cristologico come valore morale per eccellenza.<sup>14</sup> Tale opera sembra nascere in modo estemporaneo rispetto al clima culturale della fine degli anni Novanta, essendo peraltro la storia di vita di don Raimondo Viale recuperata fra i materiali di una ricerca che Revelli aveva pensato di intraprendere nella prima metà degli anni Ottanta, e che aveva poi abbandonato per dedicarsi al disperso tedesco. Ma la figura del prete ribelle assumeva in realtà un valore critico potente nell'Italia tendenzialmente reazionaria e bigotta di quegli anni, in cui la presenza della Chiesa cattolica nella politica e nella vita nazionale era tornata ad essere invadente e opprimente come non mai. Così la figura coraggiosa e isolata del prete ribelle, caduto in disgrazia presso le autorità ecclesiastiche e punito per la sua interpretazione del messaggio evangelico come una educazione alla libertà, diventava un esempio di moralità intransigente e schietta che si riallacciava, per analogia, alla tradizione di intransigenza morale da cui Revelli stesso proveniva, quella del partito antifascista di Giustizia e Libertà, erede a suo tempo del progressismo liberista e risorgimentale.

La poetica allegorica come dialettica fra individuo e storia, fra memoria e scrittura, trova infine il suo compimento ne *Le due guerre* (2003),<sup>15</sup> opera di più ampio respiro in cui Revelli ripercorre il tempo della sua giovinezza di soldato e di partigiano inserendo il vissuto personale in una cornice storiografica, e confrontandosi in essa anche con la memoria e la testimonianza altrui, raccolta nel corso degli anni. La storia di questa sua ultima opera appare singolarmente complessa. Si tratta infatti di un libro che nasce alla fine degli anni Novanta per volontà dell'Istituto storico della Resistenza di Cuneo di pubblicare in un volume il corso di lezioni che Revelli aveva tenuto presso la cattedra di storia di Giorgio Rochat a Torino nel 1986. Un'opera che affonda quindi la sua radice indietro nel tempo in quegli anni Ottanta, in cui Revelli concludeva le ricerche nel mondo contadino e iniziava quella sul disperso, e estendeva il dialogo alle

nuove generazioni degli studenti che studiavano la storia. A loro Revelli portò la propria testimonianza di reduce e scrittore, di esperienza vissuta e di storico, e tale complesso intreccio di letteratura, ricerca e vita emerge ne *Le due guerre* con intensi e non comuni semplicità e vigore, con la lucida consapevolezza che presto la generazione dei testimoni della guerra e della Resistenza sarebbe scomparsa, e che urgeva pertanto un passaggio di consegne ad una generazione nuova che doveva essere preparata e educata ai valori della resistenza civile e culturale contro le nuove e vecchie forme di barbarie.

È possibile dunque individuare nel *corpus* delle opere di Revelli il diario, il dialogo e l'esperienza come i tre 'fili' che, intrecciandosi nell'ordito della poetica, connettono in un insieme coerente i singoli momenti del percorso intellettuale che esprime una concezione etica dell'impegno letterario. Il diario è una forma di scrittura congeniale a Revelli, nella sua struttura aperta l'esperienza vissuta si elabora in scrittura in maniera quasi immediata, il che fa del diario uno spazio ideale di metabolizzazione, elaborazione e critica della realtà. Accanto al diario, cui Revelli affida soprattutto la narrazione dell'esperienza autobiografica, il dialogo rappresenta l'incontro della scrittura con la società, e in particolare con quella contadina, che non pratica la scrittura ed esprime oralmente la propria autonomia culturale. Il dialogo è confronto e dialettica, produce forme di scrittura ibride nella tecnica dell'intarsio e della citazione, fino a diventare ne *Il disperso di Marburg* una vera e propria polifonia. Il dialogo interrompe il linguaggio monologante dell'io e gli impone la coscienza del suo interlocutore. In entrambi i casi del diario e del dialogo al termine della scrittura c'è un ritrovarsi dell'individuo nelle proprie parole, ma diverso, mutato, come un altro. Fra la scrittura autobiografica e la coralità delle opere sul mondo contadino non c'è frattura, ma una costante compenetrazione fondata sul dialogo come forma di 'buona vita' moralmente degna.

L'esperienza è infine l'elemento caratterizzante l'opera di Revelli, che non nasce dall'invenzione, bensì è sempre un trascorrere dall'esperienza alla rappresentazione, passaggio che pone l'atto ermeneutico come forma originaria di relazione con le cose, con gli altri, con se stessi e con la verità. La svolta degli anni Sessanta verso una letteratura corale, verso la scoperta dell'esperienza collettiva dei vinti, non segna perciò una frattura con la scrittura autobiografica ma un suo ampliamento, un momento di verifica e di dialettica di quelle verità personali che Revelli aveva espresso nei diari ma che non potevano essere tutta la verità, sulla guerra, sulla Resistenza e sulle complesse ipoteche lasciate da questi due eventi sui rapporti politici, sociali e culturali dei primi decenni della Repubblica. Pensiamo in particolar modo al rapporto di reciproca estraneità fra lo Stato e le comunità periferiche e più fragili della campagna povera, come quella del Cuneese esplorata da Revelli negli anni Sessanta e Settanta. La contrapposizione più o meno evidente fra 'io' e 'noi' diventa il nucleo di un nuovo confronto, di un dialogo serrato, leale, scoperto ma spesso difficile, che finisce con il modificare negli anni le prospettive stesse con cui Revelli torna a considerare gli eventi del passato. Ne è esempio *Il disperso di Marburg* e la sua epifania della pietà per il nemico disperso.<sup>16</sup>

Tutto ciò suggerisce che il duale sia la struttura originaria e probabilmente più profonda del pensiero e del linguaggio revelliani. Tutta la sua opera è non solo attraversata ma precisamente costruita sull'antitesi, o contrapposizione, di estremi separati e distinti. Il duale si manifesta a tutti i livelli del linguaggio e della rappresentazione: io/noi, centro/periferia, guerra fascista/Resistenza, propaganda/dialogo, scrittura/oralità, storia ufficiale/storia dal basso, saggio/diario,

giustizia/ingiustizia e così via. Molta della tensione emotiva e morale degli scritti revelliani, nonché il loro stile, dipendono dall'impostazione originaria di un rapporto duale dell'individuo e della sua coscienza con il mondo e con la verità. Questa dialettica segue un proprio sviluppo o movimento interno, dallo stadio 'tragico' di *Mai tardi*, con la radicale contrapposizione ai tedeschi e al destino della sconfitta che termina nella maledizione finale e nell'invocazione della vendetta,<sup>17</sup> a quello dell'incontro con il nemico ritrovato de *Il disperso di Marburg*. Non c'è mai sintesi in Revelli, semmai quella salutare e necessaria sospensione che fa del dialogo, e della relativa ricerca che in esso riposa, il ritmo del pensiero e del desiderio di comprendere e di conoscere. Ma ciò non elimina la necessità di ricominciare daccapo testardamente sempre, tornando sui medesimi temi, sui medesimi simboli, ricominciando sempre a ricomporre il mosaico dell'idea di 'uomo nudo' che in ogni libro arriva a delinearsi per poi dissolversi di nuovo e disperdersi nei frammenti dell'esperienza. Nel dialogo e nella ricerca sta la verità e questo destino socratico del linguaggio è al contempo la grandezza e il limite della letteratura revelliana, la quale rifiuta di risolversi in scienza nel momento stesso in cui ne supera le tradizionali separazioni metodologiche.

Dunque la dualità si estende oltre l'esperienza e oltre la scrittura, ed emergono le allegoriche opposizioni di comprensione/conoscenza, verità/apparenza ed etica/politica. Il rifiuto dell'etichetta di storico deriva soprattutto dal fatto che la pratica della storia e delle sue forme non è condotta da Revelli in ossequio alla scienza, al mito dell'oggettività, all'illusione di possedere la verità nella certezza del dato, bensì come articolazione di un genuino sentimento storico dell'essere nel mondo come un soggetto interamente condizionato dal mondo. L'opera di Revelli conduce un continuo confronto dialogico e dialettico con la realtà, riconoscendo che presente e passato costituiscono con il futuro un'unica coerente articolazione storica. In questa ottica devono essere considerate la passione civile e la polemica politica di Revelli, non tanto in sé come intenzionali interventi politici nel senso comune di 'affiliazione' a gruppi di potere e di pressione, quanto come tentativi di comporre gli sparsi fenomeni dell'esperienza storica sotto un'idealità morale della storia e della politica.

Dalle sue ricerche emergono, come riflesse in uno specchio, molte delle debolezze della democrazia italiana: l'anima burocratica e autoritaria dello Stato, che è sostanzialmente indifferente e prepotente con i deboli; l'opacità delle istituzioni e la loro distanza dai cittadini; l'endemica propensione della società italiana, dispersa e divisa, a cadere vittima delle truffe ideologiche del populismo demagogico e retorico. Il dittico *Il mondo dei vinti - L'anello forte* è l'atto d'accusa più esplicito contro la società malata che abbandona al proprio destino le sacche di depressione e debolezza. La politica che Revelli critica è quella ridotta a pratica, a mestiere, a ordinaria amministrazione e, non certo per caso, era proprio questa la politica che nelle formazioni partigiane GL si rifiutava, soppiantandola con l'idea di educazione civile del cittadino alla virtù.<sup>18</sup> La buona politica che si delinea nei libri di Revelli corrisponde alla aristotelica 'educazione del giovane', e presuppone l'etica come tensione alla virtù all'interno di istituzioni giuste.<sup>19</sup> I vinti sono il frutto e la testimonianza vivente di una società malata, di istituzioni ingiuste, dell'avvenuta separazione fra il bene e le virtù. Essi diventano tramite la scrittura l'eredità politica che Revelli lascia a una società che oggi continua a produrre i suoi vinti, con il medesimo disprezzo e con la medesima indifferenza, salvo poi essere pronta a usarli quando rappresentassero bacini elettorali.

Ma è altresì chiaro che i vinti non costituiscono un gruppo, una comunità, una società propriamente detta. Essi sono piuttosto un'idea che nella storia torna

continuamente ad incarnarsi sempre simile e tuttavia diversa nell'esperienza individuale della sconfitta. Questo riconduce la storia all'esperienza non come sua versione minore ma come suo principio di unità. Nell'esperienza individuale Revelli riscontra, presentando alcune congruenze con la filosofia della storia di Wilhelm von Humboldt, il principio di unità del mutamento storico, dove concetto centrale del senso storico diventa lo 'stare in mezzo',<sup>20</sup>

lo stare *in Mitte* del soggetto agente, che non è l'eterna presenzialità hegeliana dello spirito, eternamente presso di sé, bensì la fenomenicità del soggetto storico in quanto individuo non monadicamente assolutizzato, ma coesistente col mondo e col *tu* rispetto al proprio io, a volta *tu* di un altro io. Vale a dire un individuo definito dall'alterità e dalla dialogicità del necessario rapporto dello 'stare in mezzo' alle cose, al mondo, agli altri uomini.<sup>21</sup>

Anche per Revelli all'osservazione del mondo e alla sua elaborazione nella scrittura si associa il dialogo, che pone il ricercatore al centro della propria epoca ma dislocato rispetto al mondo in cui agisce, obbligandolo ad entrare in sintonia con la realtà, a riconoscere quel che deve comprendere:

La comprensione di qualsiasi cosa presuppone quale sua condizione di possibilità una analogia tra colui che comprende e la cosa effettivamente compresa [...]. Il comprendere non consiste affatto in un mero svolgimento del soggetto, ma neppure in un mero desumere dall'oggetto, bensì in entrambe le cose insieme. Esso infatti si realizza applicando di volta in volta un universale preesistente ad un nuovo particolare. Là dove tra due esseri si spalanca un abisso totale, la comprensione non ha alcuna possibilità di gettare un ponte che conduca dall'uno all'altro; per potersi comprendere ci si deve già essere compresi in altro modo. Nella storia questo preesistente fondamento del comprendere è evidentissimo, in quanto tutto ciò che opera nella storia universale si agita anche nell'intimo dell'uomo.<sup>22</sup>

Questa sorta di pre-comprensione è il riconoscimento preventivo di chi si accosta alla storia di se stesso come soggetto immerso nella storia, fautore e prodotto di storia al contempo, secondo quella circolarità della comprensione storica che Gadamer definisce con la formula della 'coscienza della effettualità storica' (*wirkungsgeschichtliches Bewusst*).<sup>23</sup> Seguiamo ancora Humboldt dove scrive che la fantasia dello storico non lavora liberamente come nel caso del poeta, ma si limita a presagire e intuire, a immaginare, i possibili nessi nascosti che legano fra loro i dati dell'osservazione:

Speculazione, esperienza e poesia non sono attività dello spirito separate, opposte e limitantesi a vicenda, bensì irradiazioni diverse delle medesime attività. Per raggiungere la verità storica si devono quindi percorrere contemporaneamente due vie: esplorare l'accaduto in maniera rigorosa, imparziale, critica, e collegare quanto è stato indagato, presagendo ciò che quei mezzi non permettono di raggiungere. Chi si limita a percorrere la prima di queste vie non coglie l'essenza della verità stessa; chi invece la trascura per preferirle la seconda rischia di falsare la verità nei particolari.<sup>24</sup>

Quindi l'operazione storica e quella poetica non si escludono a vicenda, perché «come quella artistica, anche la rappresentazione storica è un'imitazione della natura. La base comune ad entrambe è infatti costituita dal riconoscimento della vera forma, dall'individuazione del necessario e dalla discriminazione dell'accidentale».<sup>25</sup> Questa

«capacità di rivelare la verità interiore delle forme, oscurata nel fenomeno reale»<sup>26</sup> è la prerogativa della rappresentazione nella quale soltanto la forma del fenomeno diventa mezzo di manifestazione dell'idea, il «principio dinamico unitario»<sup>27</sup> che raccoglie la dispersione dei frammenti della realtà in un'unità vivente e intelligibile.

La ricerca di Revelli e il fatto che la sua storia dal basso sia compresa fra i due estremi dell'autobiografia e della biografia, e fondata sulla pratica del dialogo, implica che ogni comprensione storica nasce dall'esperienza e lì fa ritorno, non nel senso di essere un mero 'svolgimento del soggetto', ma nel senso che ogni atto di comprensione cade a sua volta dentro la storia e pertanto non può pretendere di restare al di sopra o *a latere* delle correnti e delle forze del mutamento. Come per Humboldt, anche per Revelli la storia è un'antropologia. A differenza del filosofo tedesco, però, per Revelli non ha senso parlare di 'vera forma', né la storia sembra assumere mai dalla sua prospettiva il carattere di un campo di forze dominato da leggi che lo storico può individuare e descrivere per mezzo della ricerca. Revelli interroga i fatti del passato come manifestazioni di un legame che tiene insieme i singoli fenomeni di là dal meccanicismo causale, il quale è sempre in procinto di degradare la comprensione dell'unità complessa in accettazione del mito deterministico. Egli cerca nelle pieghe della quotidianità, alle quali la testimonianza orale concede l'accesso che le fonti tradizionali negano, a meno di essere 'spazzolate contropelo' con esperienza,<sup>28</sup> la dialettica fra la continuità e l'infrazione nell'equilibrio delle forze che muovono la storia e la vita. Poiché infatti la storia è attività umana, e dunque le sue leggi non sono puramente meccaniche ma soggette alla libertà, fra l'universalità e la singolarità rimane uno spazio di indeterminazione che lo storico è chiamato a interpretare dall'ottica del suo presente, e che perciò non è mai determinabile una volta per tutte in forma di legge. L'unica certezza indubitabile del passato è la sua presenzialità, la persistenza delle sue tracce e di tutte le testimonianze capaci di mostrarne indubitabilmente il carattere statico.

I fatti non sono che solidificazioni ultime e superficiali dell'esistenza, manifestazioni di un vissuto in cui l'individuale e il collettivo, il presente e il passato, si appartengono reciprocamente determinando di volta in volta nuove condizioni e nuove prospettive di comprensione. Capire la storia significa per Revelli riconoscere la vita, l'esperienza e il patimento in ciò che dalla prospettiva attuale appare semplicemente come un fatto, il quale però non è una «finestra spalancata»<sup>29</sup> sul passato bensì la manifestazione di una dialettica fra continuità e mutamento, una tensione fra unità e molteplicità. E ciò significa vedere costantemente il passato vivo nel presente e il presente vivo nel futuro, con tutto il carico di angoscia e di tensione morale che ciò comporta, con la necessaria interazione di metodo e immaginazione. L'unica legge che Revelli osserva per realizzare un metodo di comprensione storica è quella del circolo ermeneutico, il quale non consiste nell'applicazione di una legge precedentemente determinata, ad esempio quella della causalità, ma del giudizio critico.

*Il disperso di Marburg* è l'opera in cui tale metodo ermeneutico si realizza compiutamente, e non a caso è l'opera in cui l'esito della ricerca storiografica volto all'accertamento dei fatti finisce in uno scacco, in una dimensione del linguaggio dove l'asseverazione dell'evidenza è il limite ultimo della ricerca. Nella figura del disperso non soltanto sta «l'eredità più crudele della guerra»,<sup>30</sup> ma l'epifania di un'altra verità conservata a lungo nel grembo della storia: che anche il nemico, con le debite cautele e il discernimento opportuno, può essere riconosciuto nella sua umanità di fronte al destino comune. Il terreno su cui *Il disperso di Marburg* cresce è infido e venefico,

quello della pigrizia morale e intellettuale degli anni Novanta, della smobilitazione ideologica, della cancellazione dei confini, della riabilitazione relativista degli sconfitti e dei carnefici, e Revelli è pienamente consapevole del pericolo.<sup>31</sup> Sobriamente un recensore tedesco scrisse che *Il disperso di Marburg*, con il suo attento discernimento della verità dal groviglio dei fatti confusi, rappresenta un «nuovo gradino nella riconciliazione fra la recente storia tedesca e quella italiana e fra le culture dei due paesi».<sup>32</sup>

Il tedesco, il nemico di sempre, odiato e disprezzato, appare gradualmente come essere umano, giovane, coinvolto suo malgrado in una storia violenta e ingiusta, alla quale egli non si allinea ma nemmeno si ribella. Questo giovane, seguendo con inerzia il corso degli eventi del suo presente storico, di fatto si trova in Italia nel 1944 come ufficiale di collegamento di un battaglione antipartigiano della *Wehrmacht*, soccombe al proprio destino, realizzando pienamente l'intuizione di Benjamin, secondo cui il destino è una colpa «naturale, in cui gli uomini incorrono non con la decisione e l'azione, ma con l'indugio e l'inerzia».<sup>33</sup> Dunque due volte vinto, questo nemico, in quanto disperso caduto fuori della storia, e in quanto tedesco che non ha saputo riscattare se stesso e la sua generazione con un gesto di ribellione, ma ha seguito il gorgo fino in fondo, lasciando dietro di sé solo un brandello di maglia appeso ad un arbusto. Ma questo vinto riceve il riscatto dalle parole di un altro tedesco che potrebbe essere suo figlio, classe 1942, lo storico Christoph Schminck-Gustavus, che ne *Il disperso di Marburg* veste gli scomodi panni del personaggio letterario: «la tragedia è che con la tremenda disciplina sono riusciti a piegare anche quelli che non avevano la forza di resistere. Abbiamo pochi ribelli in Germania, per tradizione, per cultura dell'obbedienza, per conformismo».<sup>34</sup> Insomma, non tutti i tedeschi erano nazisti, né tutti erano brutali assassini, ma molti erano «poveri diavoli che indossavano la divisa tedesca».<sup>35</sup> L'incontro di Revelli con Christoph è il gesto che veramente redime il passato e inaugura un nuovo corso per la sua comprensione; Christoph è il figlio di una Germania che vuole capire la propria storia e accettarne il peso. Il fatto che Revelli accetti il confronto e la possibilità di dover riconoscere l'errore o l'eccessivo rigore dei propri pregiudizi, e la possibilità di concedere al 'nemico' il diritto di essere considerato innocente fino a prova contraria, dimostra la maturità non solo dello scrittore e dello storico, ma dell'individuo che riconosce il peso politico della propria eredità. Non soltanto, infatti, Revelli stesso corse il rischio in Russia di restare disperso, bensì anche quello di macchiarsi di azioni imperdonabili, in quanto ufficiale di un esercito invasore. Il tedesco nemico, dunque, gli appare in maniera inquietante più simile di quanto non sembrasse, e tutto ciò non deve essere letto come un relativismo di maniera, ma, alla luce dei risultati storiografici sul colonialismo italiano,<sup>36</sup> come una testimonianza di rara onestà intellettuale.

La realtà del passato, con le sue differenze nette fra vinti e vincitori, fra vittime e colpevoli, è ben radicata nella memoria dello scrittore, che nel 1987 fu coinvolto nei lavori della 'Commissione Leopoli', la quale divenne nel suo immaginario il simbolo di una società arrogante e vile che si nasconde dietro la maschera della rispettabilità. Nell'anno in cui la commissione chiuse i lavori, il 1989, recita il diario de *Il disperso di Marburg*: «mai come adesso è la storia minuta l'unica che mi appassiona»,<sup>37</sup> la storia fatta dalla gente comune nella quotidianità, la quale non è una variante intimista della storiografia tradizionale bensì il suo lato vivo, che si incarna di nuovo nella 'storia di vita' di don Raimondo Viale, un prete fuori del comune, un partigiano, un 'ribelle', ma non un contestatore, non un rivoluzionario, tanto lontano dall'essere un Savonarola



quanto Revelli è lontano dall'essere un Pisacane.<sup>38</sup> L'educazione del carattere e il peso di una tradizione illuminista, di accettazione e rispetto delle regole e delle gerarchie, accomunano entrambi questi uomini.

E forse l'eredità che Revelli lascia dietro di sé è ancora un'altra, il coraggio e la dignità di essere un 'provinciale' senza con ciò scadere nel vagheggiamento di un mito inesistente. Il Paese che Revelli mostra attraverso la sua opera esprime l'idea di una nazione che non coincide con i miti risorgimentali. L'idea di nazione che si scorge nelle allegorie dei vinti, dei contadini in divisa, della guerra dei poveri, è quella di una comunità che disloca la propria unità vivente nelle periferie, nelle singole realtà sociali e culturali, geografiche, tradizionali, in cui la vita d'ogni giorno ha senso rispetto a ciò che la precede e a ciò che la seguirà, e rispetto alle altre comunità con cui gli scambi ci sono sempre stati e hanno fatto davvero l'Italia e gli italiani, ma che purtroppo il vero provincialismo della cultura ufficiale e dei suoi sacerdoti ha ignorato e dimenticato, riconoscendo sempre e soltanto l'Italia disegnata sulla carta.<sup>39</sup> Revelli rivela attraverso il suo osservatorio periferico un'Italia arcaica e tradizionalista, legata al fazzoletto di terra ma poi capace di riconoscersi affine e solidale con altri popoli, nelle esperienze della guerra e dell'emigrazione. Comunque un'Italia che non ha saputo uscire veramente moderna dalla guerra civile contro il fascismo.<sup>40</sup>

Esemplare rimane la scarna precisazione di Revelli sul motivo centrale de *Le due guerre*: «la mia paura nel raccontare quegli anni è sempre stata questa: che la mia verità potesse prevalere fino al punto di tradire, di stravolgere l'altra verità, quella storica, quella che conta».<sup>41</sup> Certo, non quella delle cronache di regime, ma quella che riposa nei segni della vita quotidiana delle persone, che si incide nel paesaggio, nella memoria, nelle leggende, nelle tradizioni e che permane come *genius loci* nel posto dove la storia si forma. Ciò non fa di lui un moderno Pisacane fiducioso nelle rivoluzioni dal basso; al contrario, tutto ciò che viene dal basso sembra destinato tragicamente alla sconfitta, a cui la ribellione e la resistenza si oppongono non tanto come utopie o consolazioni escatologiche, quanto come le uniche vere affermazioni del diritto ad esistere, gesti politici per eccellenza in quanto ispirati al rispetto di ciò che è moralmente degno. L'esperienza, come matrice autentica della rappresentazione letteraria, fa della responsabilità il nucleo di un'idea di società giusta, nella quale la rassegnazione non è la parola definitiva, e nella quale la politica è ricondotta sotto il dominio dell'etica, affinché non sia solo ordinaria amministrazione ma preparazione del futuro.



<sup>1</sup> Fra le molte voci che salutarono il 6 febbraio 2004 lo scrittore ed ex partigiano appena scomparso, si ricordino G. Bocca, *Nuto Revelli, una vita per testimoniare la storia*, 2004, p. 43; F. Brevini, *Ci ha descritto l'altra faccia della montagna*, 2006, p. 37; A. D'Orsi, *Addio a Nuto Revelli, partigiano che narrò il mondo dei vinti*, 2004, p. 37; A. Papuzzi, *Nuto Revelli, la rivincita dei vinti*, 2004, p. 37; M. Rigoni Stern, *Scoprii il suo coraggio nella sacca del Don*, 2004, p. 37.

<sup>2</sup> C. Muscetta, *Un diario dell'ultima guerra*, 1976, pp. 289-295.

<sup>3</sup> E. Elli, *La 'guerra dei poveri'. Gli alpini in Russia, nelle testimonianze di Giulio Bedeschi e Nuto Revelli*, 2000, pp. 137-146.

- <sup>4</sup> B. Guthmüller, *Nuto Revelli e il soldato tedesco*, 1999, pp. 149-164; B. Guthmüller, *Nuto Revelli und die Geschichte vom 'guten Deutschen'*, 2005, pp. 266-277.
- <sup>5</sup> N. Revelli, *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia*, 1946.
- <sup>6</sup> C. Muscetta, *Un diario dell'ultima guerra*, 1976, p. 292.
- <sup>7</sup> N. Revelli, *La guerra dei poveri*, 1962.
- <sup>8</sup> N. Revelli, *Introduzione*, 1973, p. LVI.
- <sup>9</sup> N. Revelli, *La strada del davai*, 1966 e *L'ultimo fronte. Lettere di soldati caduti e dispersi nella seconda guerra mondiale*, 1971.
- <sup>10</sup> N. Revelli, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, 1977 e *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, 1985.
- <sup>11</sup> N. Revelli, *Il disperso di Marburg*, 1994.
- <sup>12</sup> Si pensi alle opere di Renzo De Felice, ai romanzi e ai saggi di Giampolo Pansa e alla pubblicistica di centrodestra, che diede durante gli anni Novanta pieno sostegno a operazioni politiche di cattivo gusto come la riabilitazione dei 'repubblicani' a 'combattenti per la patria', come l'equiparazione dei crimini perpetrati dai fascisti per più di vent'anni alle vendette dei partigiani comunisti nella zona dell'Emilia, limitate nello spazio e nel tempo. E soprattutto si pensi alla campagna di disinformazione sugli eccidi di Porziano e delle Foibe, perpetrati dai partigiani comunisti titini contro i partigiani italiani delle formazioni cattoliche e GL, una campagna che ancora oggi nutre la pretesa storicamente insostenibile di cancellare le colpe dei fascisti con un'improbabile controstoria e una rissosa controinformazione violenta e animosa che finisce per non essere in fondo nemmeno una seria indagine sull'uso della violenza come strumento di lotta politica fra le diverse anime della Resistenza italiana ed europea.
- <sup>13</sup> Entrambi furono peraltro coinvolti nel febbraio del 1987 nella cosiddetta 'Commissione Leopoli', creata *ob torto collo*, su pressione dell'opinione pubblica, dal governo Craxi e in particolare presieduta dall'allora Ministro della Difesa Giovanni Spadolini, dopo che la TAS aveva diramato un'agenzia inquietante sul presunto eccidio di soldati italiani perpetrato dai tedeschi nel 1943 all'indomani dell'8 settembre nella zona di Lopoli, in Polonia. La commissione, composta di storici militari e storici 'laici' come Lucio Ceva, e di consulenti storici quali appunto Rigoni Stern e Revelli (avrebbe dovuto partecipare anche Primo Levi, ma poi declinò l'invito, morendo solo due mesi dopo l'apertura dei lavori), formalmente raccolse informazioni sul presunto eccidio di militari italiani ad opera dei tedeschi dopo l'8 settembre 1943 nella zona di Leopoli, ma in pratica non raggiunse a nessuna verità concreta lasciando l'amaro senso, almeno in Revelli che scrisse una veemente relazione di minoranza, di una rinuncia e di una insabbiatura politica. Revelli dedicò alla sua esperienza nella 'Commissione Leopoli' un ampio spazio nell'introduzione della seconda edizione de *L'ultimo fronte* uscita nel 1989.
- <sup>14</sup> Don Viale propone, nel suo racconto autobiografico che consegna a Revelli, la propria figura di prete e la propria interpretazione della missione sacerdotale in termini cristologici, cioè di sacrificio personale e di dovere di carità anche verso l'avversario. L'impegno morale che don Viale traduce attraverso la sua interpretazione del sacerdozio come sacrificio di sé per la redenzione in nome di un valore supremo di giustizia si riassume nel suo concetto di 'resistenza': «la mia mentalità - dichiara don Viale - è evangelica nel vero senso del termine: la 'resistenza'. Sì, la 'resistenza' che è una dote dell'uomo maturo, dell'uomo che rifiuta tutto ciò che è ingiusto, e si ribella [...]». N. Revelli, *Il prete giusto*, 1998, p. 43.
- <sup>15</sup> N. Revelli, *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, 2003.
- <sup>16</sup> L'opera narra infatti una ricerca che Revelli condusse per circa dieci anni attorno ad una leggenda ben nota nei dintorni di Cuneo secondo cui un 'tedesco buono', che girava da solo fra le cascate sul suo cavallo, un giorno del 1944 sarebbe scomparso nel nulla lasciando dietro di sé l'alone misterioso di una storia inverosimile e scomoda, che metteva in discussione le certezze maturate da Revelli durante la guerra e la Resistenza, ovvero che i tedeschi fossero tutti brutali assassini, nemici da disprezzare, non uomini.
- <sup>17</sup> «Cialtroni! Più nessuno crede alle vostre falsità e ci fate schifo: ecco come la pensano i superstiti dell'immensa tragedia che voi avete voluto. Le vostre tronfie parole vuote sono l'ultimo insulto ai nostri morti. Ricordate, e raccontatelo a chi la pensa come voi: chi ha fatto la ritirata, non crede più ai gradi ed a voi dice: "Mai tardi... a farvi fuori!"». N. Revelli, *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia*, 1946, p. 261.
- <sup>18</sup> Sono illuminanti in tal senso le pagine che Revelli scrive ne *La Guerra dei poveri* sull'amministrazione della giustizia nelle formazioni partigiane, sia nei confronti dei fascisti, dei banditi e dei partigiani

stessi indisciplinati. La giustizia descritta da Revelli è una vera e propria palestra di virtù e di democrazia, propedeutica alla fondazione di una nuova società e di un nuovo Stato repubblicano.

- <sup>19</sup> Aristotele, *Etica nicomachea*, 1985; Aristotele, *La politica*, 1996.
- <sup>20</sup> La filosofia di Humboldt lascia peraltro echi e risonanze in tutta la tradizione dello storicismo. Humboldt rappresenta un capostipite della scuola storicista anti-hegeliana e anti-monista, che rifiuta ogni forma di metodo a priori come emanazione dalle idee o dal sistema finalistico del “progresso”, senza con ciò rinunciare a cogliere nella singolarità empirica l’universale. L’influenza di Humboldt attraversa lo storicismo positivista (Pasquale Villari) e quello ermeneutico-criticista (Droysen e Meinecke) e approda nel Novecento animando la polemica anti-crociana di Federico Chabod. Per la storia dello storicismo criticista si invita alla lettura di F. Tessitore, *Filosofia e storiografia*, 1985, e di F. Tessitore, *Invito a Lo storicismo*, 1991, in cui è tracciato un interessante quadro dello sviluppo della storiografia italiana fino agli anni Settanta, evidenziando il ruolo dell’idealismo (sull’asse Hegel-Croce) e i tentativi di spezzare il suo predominio adottati proprio mediante il recupero della tradizione criticista (sull’asse Humboldt-Ranke-Droysen-Meinecke), fino alla rivoluzione della scuola delle *Annales*, che infliggono il colpo più duro allo storicismo idealista con l’interdizione dell’anacronismo, ovvero della tendenza a risolvere la comprensione del passato nella ‘eterna presenzialità’ del pensiero a se stesso.
- <sup>21</sup> F. Tessitore, *Introduzione*, 2004, pp. 63-64.
- <sup>22</sup> W. von Humboldt, *Il compito dello storico*, 2004, p. 532.
- <sup>23</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo. Lineamenti di un’ermeneutica filosofica*, 2004.
- <sup>24</sup> W. von Humboldt, *Il compito dello storico*, 2004, pp. 523-524.
- <sup>25</sup> *ivi*, p. 526.
- <sup>26</sup> *ivi*, p. 527.
- <sup>27</sup> A. Carratano, *Introduzione*, 1989, pp. 23-24.
- <sup>28</sup> Secondo la celebre concezione della comprensione storica del passato espressa da Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia* (W. Benjamin, *Angelus novus*, 2004) e fatta propria da uno storico attento a smascherare i rapporti di forza e l’ideologia dissimulata nelle rappresentazioni storiografiche, quale Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, 2000.
- <sup>29</sup> *ivi*, pp. 47-49.
- <sup>30</sup> N. Revelli, *Il disperso di Marburg*, 1998, p. 32.
- <sup>31</sup> M. Luciani, *Il disperso ritrovato (fra le categorie del politico)*, 1999.
- <sup>32</sup> J. Petersen, *Eine neue Stufe der Aussöhnung zwischen deutscher und italienischer Zeitgeschichte und der Kultur beider Länder*, 1995 (trad. it. *Il nemico ritrovato*, in N. Revelli, *Il disperso di Marburg*, 1997, p. XX).
- <sup>33</sup> W. Benjamin, *Le affinità elettive*, 2004, p. 178.
- <sup>34</sup> N. Revelli, *Il disperso di Marburg*, op. cit., p. 81.
- <sup>35</sup> *Ibidem*.
- <sup>36</sup> D. Conti, *L’occupazione italiana dei Balcani. Crimini di guerra e mito della brava gente. 1940-1943*, 1977; A. Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale*, 1976 e *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, 2005; M. Franzinelli, *Le stragi nascoste. L’armadio della vergogna: impunità e rimozione dei crimini di guerra nazifascisti, 1943-2001*, 2002; G. Oliva, “Si ammazza troppo poco”. *I crimini di guerra italiani, 1940-1943*, 2006.
- <sup>37</sup> N. Revelli, *Il disperso di Marburg*, cit., p. 56.
- <sup>38</sup> Polemicamente invece fu lo storico inglese Roger Absalom a sostenere che Revelli fosse affetto, nel suo interesse per i vinti e per la presunta carica eversiva della loro testimonianza, dalla «sindrome di Pisacane», che consisterebbe in questo, che «la sua premessa fondamentale è che il potenziale massimo per un atteggiamento rivoluzionario è da trovarsi nel “luogo” sociale del più acuto disagio e delle più profonde ingiustizie. Ergo è là che devono esser presenti i rivoluzionari, pronti come Pisacane a rischiare e a scommettere tutto sulla propria capacità di sfruttare e di dirigere la violenza “spontanea” innescata, come da una scintilla, dalle loro parole e dai loro gesti “esemplari” [...]». R. Absalom, *Un mondo che scompare. I contadini di Nuto Revelli*, 1984, p. 105.
- <sup>39</sup> M. Isnenghi, *Guida nella memoria del paese-Paese*, 1999, pp. 49-66.
- <sup>40</sup> Concordando pienamente con le parole di Guido Quazza che accetta la definizione di guerra civile nell’accezione di guerra di civiltà contro la barbarie. G. Quazza, *Introduzione*, 1990, p. 21.

<sup>41</sup> N. Revelli, *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, 2003, p. XI.

## Bibliografia

Absalom, Roger, *Un mondo che scompare. I contadini di Nuto Revelli*, «Passato e presente», 6 (1984), pp. 103-124.

Aristotele, *Etica nicomachea*, Bari-Roma, Laterza, 1985.

\_\_\_\_\_, *La politica*, Bari-Roma, Laterza, 1996.

Benjamin, Walter, *Goethes Wahlverwandschaften*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it., di Sergio Solmi, *Le affinità elettive*, in *Angelus novus*, 8<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 2004, pp. 163-243.

\_\_\_\_\_, *Thesen zur Philosophie der Geschichte*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, trad. it., di Sergio Solmi, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, 8<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 2004, pp. 75-86.

Bocca, Giorgio, *Nuto Revelli, una vita per testimoniare la storia*, *La Repubblica*, 6 febbraio 2004, p. 43.

Brevini, Franco, *Ci ha descritto l'altra faccia della montagna*, *Corriere della sera*, 6 febbraio 2006, p. 37.

Carratano, Antonio, *Introduzione*, in Humboldt, Wilhelm von, *Scritti sul linguaggio*, Napoli, Guida, 1989, pp. 11-53.

Conti, Davide, *L'occupazione italiana dei Balcani. Crimini di guerra e mito della brava gente. 1940-1943*, Roma, Odradek, 1977.

Del Boca, Angelo, *Italiani brava gente? Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

\_\_\_\_\_, *Gli italiani in Africa orientale*, Bari-Roma, Laterza, 1976.

D'Orsi, Angelo, *Addio a Nuto Revelli, partigiano che narrò il mondo dei vinti*, *Corriere della sera*, 6 febbraio 2004, p. 37.

Elli, Enrico, *La 'guerra dei poveri'. Gli alpini in Russia, nelle testimonianze di Giulio Bedeschi e Nuto Revelli*, in Ardizzone, Mariacristina (a cura di) *Scrittori in divisa. Memoria, epica e valori umani*, Brescia, Grafo, 2000, pp. 137-146.

Franzinelli, Mimmo, *Le stragi nascoste. L'armadio della vergogna: impunità e rimozione dei crimini di guerra nazifascisti, 1943-2001*, Milano, Mondadori, 2002.

Gadamer, Hans-Georg, *Wahreheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1960, trad. it. di Gianni Vattimo, *Verità e metodo. Lineamenti di un'ermeneutica filosofica*, 14<sup>a</sup> ed., Milano, Bompiani, 2004.

Ginzburg, Carlo, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Guthmüller, Bodo, *Nuto Revelli e il soldato tedesco*, «Il presente e la storia», 55 (giugno 1999), pp. 149-164.

\_\_\_\_\_, *Nuto Revelli und die Geschichte vom 'guten Deutschen'*, in Leeker, Joachim und Leeker, Elisabeth (Hrsg.), *Text-Interpretation-Vergleich: Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag*, Berlin, Schmidt, 2005, pp. 266-277.

Humboldt, Wilhelm von, *Schriften zur Sprache*, Stuttgart, Böhrer, 1973, trad. it. di Fulvio Tessitore, *Scritti filosofici*, Torino, Utet, 2004.

Isnenghi, Mario, *Guida nella memoria del paese-Paese*, «Il presente e la storia», 55 (giugno 1999), pp. 49-66.

- Luciani, Massimo, *Il disperso ritrovato (fra le categorie del politico)*, «Il presente e la storia», 55 (giugno 1999), pp. 165-184.
- Muscetta, Carlo, *Un diario dell'ultima guerra*, in *Realismo, neorealismo, controtrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 289-295.
- Oliva, Gianni, "Si ammazza troppo poco". *I crimini di guerra italiani, 1940-1943*, Milano, Mondadori, 2006.
- Papuzzi, Alberto, *Nuto Revelli, la rivincita dei vinti*, *Corriere della sera*, 6 febbraio 2004, p. 37.
- Pavone, Claudio, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Petersen, Jens, *Eine neue Stufe der Aussöhnung zwischen deutscher und italienischer Zeitgeschichte und der Kultur beider Länder*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 25 gennaio 1995 (trad. it. *Il nemico ritrovato*, in Revelli, Nuto, *Il disperso di Marburg*, 2<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 1997, pp. XVII-XX ).
- Revelli, Nuto, *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Torino, Einaudi, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Il disperso di Marburg*, Torino, Einaudi, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Il disperso di Marburg*, 2<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, Torino, Einaudi, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La guerra dei poveri*, Torino, Einaudi, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Introduzione*, in Bianco, Dante Livio, *Venti mesi di guerra partigiana*, Torino, Einaudi, 1973, pp. XIII-LVI.
- \_\_\_\_\_, *Mai tardi. Diario di un alpino in Russia*, Cuneo, Panfilo, 1946.
- \_\_\_\_\_, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Il prete giusto*, Torino, Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La strada del davai*, Torino, Einaudi, 1966.
- \_\_\_\_\_, *L'ultimo fronte. Lettere di soldati caduti e dispersi nella seconda guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 1971.
- \_\_\_\_\_, *L'ultimo fronte. Lettere di soldati caduti e dispersi nella seconda guerra mondiale*, 2<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 1989.
- Rigoni Stern, Mario, *Scoprii il suo coraggio nella sacca del Don*, *Corriere della sera*, 6 febbraio 2004, p. 37.
- Tessitore, Fulvio, *Filosofia e storiografia*, Napoli, Morano, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Introduzione*, in Humboldt, Wilhelm von, *Scritti filosofici*, Torino, Utet, 2004, pp. 9-68.
- \_\_\_\_\_, *Invito a Lo storicismo*, Bari-Roma, Laterza, 1991.

## Massimo Carlotto e Marcello Fois: la narrativa d'indagine come discorso politico

Barbara Pezzotti

È dagli anni Settanta che, secondo Romano Luperini, la letteratura italiana non usa il dibattito culturale come mezzo per affrontare temi contemporanei.<sup>1</sup> Non intendo contestare o appoggiare questa critica alla letteratura *tout court*, ma segnalare che la letteratura di genere, nella fattispecie il giallo,<sup>2</sup> non può essere tacciata di tale omissione. Il passaggio dal delitto nella camera chiusa al crimine della strada, corrispondente alla nascita dell'*hard-boiled* in America, ha portato a un'iniezione di realismo in un genere che ha cominciato a riflettere le tensioni e i problemi della società contemporanea.<sup>3</sup> Rappresentando i mali dell'urbanizzazione in un linguaggio semplice e diretto, la narrativa d'indagine ha aperto un ampio e diffuso dibattito sulla contemporaneità.<sup>4</sup> Parallelamente al giallo classico, che ha continuato ad avere ampia fortuna di pubblico, si è quindi sviluppato un modello che oltre a essere «un racconto» si presenta anche come «un messaggio».<sup>5</sup> Un messaggio che a volte è gnoseologico, altre volte è sociale, altre volte ancora è esclusivamente morale, e che in qualche caso è politico.<sup>6</sup> Ciò è particolarmente vero per la produzione italiana che si è contraddistinta per la pubblicazione di opere legate alle problematiche locali.<sup>7</sup> Lo sviluppo del giallo «problematico», i cui esordi in Italia datano intorno agli anni Quaranta, è stato successivamente stimolato, come acutamente osserva Giuseppe Petronio, da eventi di rilevanza internazionale, non ultimo il Sessantotto, movimento che ha inciso «a fondo sulle coscienze e sul costume» e ha proposto «nuovi problemi e suscitato richieste e offerte di letture nuove».<sup>8</sup> Se già precedentemente Carlo Emilio Gadda (1893-1973), con il suo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1946, 1957), aveva compiuto una feroce analisi dell'Italia sotto il Fascismo, Giorgio Scerbanenco (1911-1969) ha poi riflettuto sulle trasformazioni geografiche e sociali che investivano Milano e il suo hinterland negli anni Sessanta. Dal canto suo Leonardo Sciascia (1921-1989) ha scritto storie in cui il crimine indagato si intreccia a precise responsabilità politiche, affrontando per la prima volta il delicato problema della mafia e le sue collusioni con il potere centrale. Dipingendo un quadro lucido e spietato dell'Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, questo autore si è interrogato sul senso della giustizia e ha auspicato con forza una vita sociale libera dalla violenza e dall'inganno. Infine, Lorian Macchiavelli (1934), nella sua lunga serie ambientata a Bologna, ha distrutto il mito di una città considerata ideale, parlando di criminalità, abusi edilizi, e corruzione politica. Come si può vedere da questi esempi, in Italia la formula dell'indagine criminale si è mostrata particolarmente duttile a ospitare un'indagine sociale e politica.

Molto è già stato scritto su autori quali Sciascia e Macchiavelli.<sup>9</sup> In quest'articolo vorrei quindi analizzare i lavori di Massimo Carlotto (1956) e Marcello Fois (1960), due scrittori della generazione degli anni Novanta che, a mio avviso, si contraddistinguono rispetto ad autori di gialli a loro contemporanei proprio per il loro impegno politico sulla linea segnata dai maestri. Ho scelto Carlotto e Fois perché il loro discorso politico mi sembra più variegato e complesso di quello di altri autori a loro contemporanei. Alcuni scrittori, come, per esempio Piero Soria (1944), danno una versione non problematica della città, descritta come un capolavoro di perfezione geometrica e ordine, in cui il crimine è solo un accidente. Altri, come Bruno Ventavoli (1961) descrivono drammatiche trasformazioni topografiche e sociali del tessuto urbano, ma non

identificano precise cause politiche o economiche. Infine, altri ancora, come Andrea Camilleri (1925) o Andrea G. Pinketts (1961), pur ambientando le loro storie in aree deturpate e individuando precise complicità politiche, non propongono od offrono soluzioni.

A dispetto delle differenze che li separano Carlotto e Fois si contraddistinguono dai loro colleghi perché fanno un romanzo politico su molti livelli. Il loro, infatti, è un romanzo politico innanzi tutto nel senso di riflessione sulla *polis*, intesa come discorso sulla città e sul territorio. Attraverso la descrizione di un'area - il Nord-Est nel caso di Carlotto e la Sardegna nel caso di Marcello Fois - e delle drammatiche trasformazioni geografiche e topografiche subite nel corso degli anni, in una chiara eco scerbanenchiiana, questi autori danno conto della perdita di memoria collettiva che ha portato all'attecchimento di movimenti e atteggiamenti politici inizialmente estranei alla cultura locale. Inoltre, per entrambi gli autori il crimine ha o si intreccia a precise responsabilità politiche ed economiche sulla linea di quanto tracciato prima da Sciascia e poi Macchiavelli. Infine, al di là della registrazione di un fenomeno, i due autori si propongono come 'attivisti politici', con metodi ed esiti differenti. In particolare, Carlotto propone romanzi di contro-informazione, sulla linea delle esperienze dei movimenti politici degli anni Settanta, mentre Fois con le sue storie delinea una nuova identità italiana, in un momento di grande lacerazione nella società italiana, causato dall'insorgere di movimenti politici separatistici.

### **La politica come indagine sul territorio**

Massimo Carlotto è nato a Padova nel 1956. Vittima di uno dei più clamorosi errori giudiziari della storia recente italiana, ha passato molti anni in prigione, accusato di un omicidio che non ha commesso, prima di essere liberato nel 1993.<sup>10</sup> L'esigenza di riflettere sullo stato della giustizia italiana lo ha portato a creare una serie gialla che vede come protagonista la figura dell'Alligatore.<sup>11</sup> Uno dei pochi detective privati della tradizione giallistica italiana (che privilegia il poliziotto istituzionale), Marco Buratti, detto l'Alligatore, è stato, come il suo autore, a lungo ingiustamente in prigione. Affiancato da un vecchio malavitoso, Beniamino Rossini, e un amico accusato di terrorismo, Max la Memoria, l'Alligatore viene assoldato da avvocati e gente comune per indagini nel sottobosco criminale, mondo che ha imparato a conoscere durante la sua permanenza in carcere. Tutte le avventure dell'Alligatore sono ispirate a casi reali e, a parte *Il mistero di Mangiabarche*, ambientato in Sardegna, e parzialmente *Il maestro di nodi*, che si sviluppa in una vasta area che comprende anche Piemonte, Lombardia e la Liguria, hanno luogo nel Nord-Est d'Italia.

Il Nord-Est, termine recente coniato dal giornalista Giorgio Lago,<sup>12</sup> designa un territorio che comprende Veneto, Friuli Venezia-Giulia e Trentino-Alto Adige. Si tratta di un territorio che negli ultimi trent'anni ha subito trasformazioni radicali: da area prevalentemente rurale e contadina è diventato sede di una miriade di piccole e medie imprese uscite vincenti dalla crisi economica degli anni Ottanta. Infine, negli anni Novanta, il Nord-Est è stato riconosciuto come la 'locomotiva' d'Italia ed è diventato oggetto di studi economici a livello internazionale.<sup>13</sup> Il benessere e l'espansione economica hanno tuttavia portato con sé la crescita di un senso di straniamento rispetto al resto dell'Italia e, in particolare, rispetto al Governo centrale, accompagnato dalla nascita di partiti politici separatisti e xenofobi, come la Liga veneta.<sup>14</sup> Inoltre, l'aumento della ricchezza industriale e personale hanno portato da un lato alla perdita di valori

solidaristici, tipici di una civiltà contadina, e dall'altro a un'infiltrazione di organizzazioni criminali.<sup>15</sup>

Tutti questi fattori hanno contribuito a uno stravolgimento della topografia del Nord-Est con cui Carlotto si è confrontato. La formula del racconto d'indagine aiuta, infatti, a rappresentare un'indagine non solo del caso in esame, ma del territorio in cui il crimine ha luogo. Maestro in questo senso è stato Scerbanenco che, con la sua serie ambientata negli anni Sessanta, ha descritto una Milano e il suo hinterland devastato dall'egoismo e dall'avidità di denaro. Negli anni di un più recente boom economico per il Nord-Est, l'Alligatore e il suo amico Beniamino percorrono in macchina centinaia di chilometri di «strade fredde e deserte» in cerca di indizi.<sup>16</sup> I due investigatori coprono un territorio rappresentato come una landa desolata. Città e villaggi, distrattamente percorsi dai due investigatori, sono solo uno sfondo grigio e uniforme delle avventure dell'Alligatore. Anche luoghi chiusi, come negozi e locali, sono diventati anonimi e privi di personalità, a seguito dei continui cambiamenti subiti per rincorrere la moda del momento. Simbolo del continuo mutamento, incalzato da una cultura sempre più consumistica, è la vecchia casa del popolo alle porte di Padova, diventata negli anni Ottanta una paninoteca e poi trasformatasi più volte, fino a perdere completamente le fattezze originarie:

un paese che, uguale a tanti altri, si era sviluppato negli anni Settanta intorno all'unica chiesa dell'unica piazza e lungo la provinciale, invadendo i campi e le vigne con villette a schiera, laboratori e piccole fabbriche. Quando ero giovane e il locale era ancora una casa del popolo, si andava lì a mangiare e bere per poche lire e a parlare di politica con vecchietti che non staccavano mai gli occhi dalle carte. Negli anni ottanta era diventato via via una paninoteca, una creperia, una snackeria, una yogurteria, finché non avevo mandato Rudy a trattare con la padrona naturista e piena di debiti.<sup>17</sup>

La vecchia casa del popolo sembra essere stata contagiata dall'anonimità del villaggio che si è creato intorno, un paese simile a tanti altri, sorto vicino a laboratori e piccole fabbriche. Un villaggio cresciuto erodendo gli spazi della vita contadina e sostituendo le vecchie cascine con villette a schiera, simbolo anch'esse di grigia uniformità. Il tema post-moderno del non-luogo, attraverso l'ampia citazione di autostrade, paesaggi uniformi, luoghi che hanno perso un'identità è, nella serie di Carlotto, per la prima volta ampiamente rappresentato dall'autore e troverà poi il suo culmine in un successivo romanzo, *Arrivederci amore, ciao* (2001).<sup>18</sup> Un'omogeneizzazione, frutto di un capitalismo selvaggio cavalcato da nuove compagini politiche, ha spazzato via un'antica cultura contadina e i suoi valori, sostituendola con la produzione di massa e il culto del denaro facile. Insieme a uno sfrenato capitalismo, nuove forze politiche hanno promosso nel territorio una 'nuova' e fittizia tradizione veneta, intesa giustificare atteggiamenti egoistici e separatistici. All'aridità di un territorio così stravolto corrisponde l'aridità delle persone che lo abitano e lo sfruttano. Gli stessi abitanti del Nord-Est, una volta contadini legati alla loro terra, mostrano ora disprezzo per il territorio, inquinandolo e violentandolo. Preda di una cultura capitalistica e dell'apparenza, giovani veneti perdono la vita insensatamente, correndo a tutta velocità su autostrade senza anima. La morte di tre giovani durante un fine settimana di ordinaria follia diventa il simbolo di una popolazione perduta:

Tre ragazzi, strafatti di alcol e di ecstasy, si erano spiaccicati a centotrenta all'ora sul guardrail. [...] Pensai al giovane proprietario, che per comprarsela aveva lavorato duro in



una delle tante fabbrichette della zona, abbandonando la scuola, che tanto non serviva a un cazzo, per approfittare del miracolo del Nordest. Dal lunedì al venerdì dieci ore di lavoro filate e poi il fine settimana libero di correre da una birreria a una discoteca a sputtanarsi i soldi.<sup>19</sup>

Osservando questo episodio di cronaca, simile a molti altri, l'occhio lucido dell'Alligatore riesce a cogliere l'insensatezza di vite sprecate nella superficialità. L'investigatore privato di Carlotto, che, condannato da un mondo che disprezza, decide di rimanere ai margini della società, vede ciò che la gente comune non vede. Vede un territorio del Nord-Est trasformato e disumanizzato, come alienati appaiono i suoi abitanti che lo attraversano a tutta velocità su autostrade-non-luoghi: presi come sono dal culto del denaro e dell'apparenza, hanno perso il contatto con la terra e i suoi valori millenari.<sup>20</sup> Lo stesso Carlotto spiega questa trasformazione in un'intervista rilasciatami recentemente:

Il Nord-Est ha ospitato a lungo una società contadina e operaia, c'era un vero contatto con la terra. L'operaio tornava a casa da Porto Marghera e lavorava nei campi. La tradizione orale era molto forte. Le famiglie di contadini si ritrovavano nella stalla e si raccontavano storie intorno al fuoco. Ciò creava un cemento nella società e la memoria si conservava. La successiva industrializzazione, la polverizzazione del territorio, il proliferare delle fabbrichette e dei laboratori e la fine della figura dell'operaio legato alla terra hanno determinato un grande isolamento. La nascita della piccola e media impresa ha causato una diversa urbanizzazione, ora non c'è più soluzione di continuità tra un paese e l'altro. Ciò ha sconvolto profondamente il tessuto sociale. Non è quindi una sorpresa che, più in là negli anni, sia stata ben accolta la Lega e il suo recupero di una sorta di tradizione veneta, assolutamente finta, fasulla. La Lega non è altro che borbottii di pancia di un territorio che pensa di ritrovare un'identità attraverso la falsificazione della sua storia.<sup>21</sup>

Un analogo discorso sulla *polis* e il suo stravolgimento possono essere trovati nella trilogia contemporanea di Marcello Fois, composta da *Ferro recente* (1992), *Meglio morti* (1993) e *Dura madre* (2001). La trilogia, che non si basa, come invece la serie di Carlotto, su fatti realmente accaduti, presenta caratteristiche interessanti, in quanto i romanzi di Fois si strutturano come gialli aperti, in cui la verità non viene a volte ufficialmente stabilita, e, in qualche caso, è lasciata solo intuire allo stesso lettore. La fatalità del caso impera, di contro agli sforzi degli investigatori di trovare nessi logici che si rivelano inesistenti, secondo la lezione impartita da Friedrich Dürrenmatt.<sup>22</sup> Inoltre, altro elemento di nota, se due personaggi, il maresciallo Pili e il giudice Corona, sono presenti in tutte e tre le storie, le indagini ufficiali vengono condotte di libro in libro da personaggi differenti. Questo elemento contrasta con un'altra trilogia gialla che Fois ha scritto, questa volta ambientata nella Sardegna post-unitaria e che vede come protagonista e investigatore il poeta Sebastiano 'Bastianu' Satta.<sup>23</sup>

La trilogia contemporanea è particolarmente interessante perché in essa vi troviamo un discorso sulla *polis* analogo a quello fatto da Carlotto. Anche nei romanzi di Fois appaiono ampie descrizioni di una città, Nuoro, e di un territorio, quello della Barbagia, devastati e stravolti. La descrizione di una Nuoro spersonalizzata in una sorta di incubo post-moderno può essere trovata nel seguente passaggio:

Intanto i lavori nella città cantiere sarebbero proseguiti chissà dove e dappertutto; dopo le demolizioni il nulla; in un esercizio quasi retorico di sequestri cautelativi e abusi edilizi, solo per insegnare ai cittadini che la città è un corpo in movimento, un mutante senza

speranze di stasi. E che l'antico assetto, modesto, ma concluso, era solo il segno di un tempo fermo senza smanie. Il teatro, la piscina, il parcheggio, la piazza diventano entità imprecise: quale teatro? Quel bunker che fa impallidire le vecchie carceri che per un secolo hanno occupato quell'area. Quale piscina? Quella che hanno cominciato a costruire per me e sarà usata, nella migliore delle ipotesi e se il tempo sarà clemente, dai miei figli. Quale parcheggio? Quello che si può vedere in scala ridotta all'ufficio tecnico del comune. Quale piazza? Una qualunque, una qualunque...<sup>24</sup>

Anche qui vediamo un luogo, in questo caso una città, in continuo movimento e trasformazione. La città, definita "un mutante senza speranze", ha perso le sue caratteristiche originarie. Inoltre, come per la vecchia casa del popolo di Carlotto, punti di riferimento storici, quali la piazza e il teatro, subiscono continue trasformazioni, fino a perdere la loro identità e diventare luoghi "qualunque", fino a diventare non-luoghi.

Come in Scerbanenco prima, e poi in Carlotto, allo snaturamento e alla corruzione del territorio, corrisponde anche una corruzione dei suoi abitanti che deturpano una terra prima amata.<sup>25</sup> Tuttavia, diversamente dai romanzi di Carlotto, dove la corruzione del territorio e dei suoi abitanti nascono internamente alla società, per Fois questa corruzione comincia con il contatto tra la cultura locale e quella del Continente. Storicamente, infatti, i rapporti fra la Sardegna e il Governo centrale si sono da subito caratterizzati nel segno dell'alterità. La cosiddetta questione sarda, termine coniato da Giovanni Battista Tuveri, nasce con l'incorporazione dell'isola nel Regno di Savoia, avvenuto nel 1847 e si è acuito dopo l'Unificazione italiana.<sup>26</sup> Il Fascismo, con la reiterazione di politiche centraliste, non ha fatto che aggravare l'antagonismo e la distanza che i sardi sentivano per il resto della penisola.

Tutti questi elementi sono rispecchiati nella trilogia di Fois. Attraverso il giallo, questo scrittore sembra scrivere una sorta di storia dell'identità sarda, indagando dapprima la natura coloniale delle relazioni tra la Sardegna e il Regno d'Italia e trattando poi le nuove forme di dipendenza, causate dall'attiva partecipazione a un sistema politico ed economico corrotti.<sup>27</sup> La trilogia contemporanea dà conto di una Sardegna afflitta da un cancro che ha già divorato il resto dell'Italia: opportunismo, corruzione e frode sono comuni in un'isola definita come «una terra di vittime, [...], una terra senza costituzione, senza Stato. [...] Il confine di un impero».<sup>28</sup> L'origine della corruzione è fatta risalire al periodo pre-risorgimentale, quando i Savoia gestirono la Sardegna come una colonia.<sup>29</sup> Ciò nondimeno, le responsabilità di un mancato sviluppo non sono solo imputabili a fattori esterni. Il male, secondo Fois, è stato interiorizzato dalla società sarda: «Noi il nemico ce l'abbiamo dentro» commenta infatti il giudice Corona, anch'egli sardo.<sup>30</sup> I sardi, da vittime della colonizzazione, si sono trasformati in carnefici di se stessi. In una severa auto-analisi, oltre che dalla gestione colonialista dei Governi centrali, questo autore vede la politica sarda contemporanea come una replica delle negatività e della corruzione imperanti nel resto della penisola:

Padroni del loro tempo, concreti in quella terra inconsistente, padroni dell'USL e della Montedison di Ottana. Bambini con barba e pancia. Figli di pastori, figli di possidenti e caste di avvocati cresciuti nel foro delle due Barbagie e negli oratori. Con le case di proprietà, con le case al mare, con le terre in campagna. Dottori politicizzati con i malati lottizzati che tra un favore e l'altro dettavano ricette al telefono, che venivano sepolti di regalie per Natale da Nuoro e dai paesi vicini. Rampanti di Oliena, alla conquista dell'altopiano. Politici di provincia con la dimestichezza del 'faccio io, non ti preoccupare', che impinguavano a ogni scadenza elettorale il loro parco elettori-disoccupati-stipendiati nelle strutture e nell'apparato municipale e in tutti gli anfratti

burocratici di una città che non ha un'economia, se non quella da baraccone, ma che consuma tutto. E ancora uomini da terza media 'fatti da sé', con figli laureati a Firenze, Bologna, Roma che tornavano dalle sedi in Continente solo quando il loro posto nei giornali, nei Consorzi Agrari, nelle Banche, nell'Ospedale, nei vari Inps, Enel, Sip, era pronto, o che non tornavano affatto.<sup>31</sup>

Lottizzazione, corruzione, favori fatti in cambio di voti alle successive elezioni politiche, nepotismo: questa descrizione di una riunione del Consiglio comunale di Nuoro, degli uomini politici locali e del loro malgoverno non è dissimile dall'immagine di molti altri consigli comunali del Continente. Con questo impietoso ritratto della classe politica sarda, il narratore indica chiaramente come i sardi abbiano imparato a perfezione la lezione di corruzione impartita dal resto dell'Italia.

### **L'indagine come denuncia politica**

Dietro questo disfacimento del territorio e corruzione di anime, nelle serie di Carlotto e Fois vengono individuate precise responsabilità politiche, come già avveniva nei romanzi di Sciascia e Macchiavelli. Il meccanismo dell'indagine, come abbiamo detto, impone un'analisi della scena del crimine e quindi del territorio, ha altresì come obiettivo l'indicazione di un colpevole. Questa funzione fondamentale della *detection* serve in questo caso ad additare un colpevole più ampio e a compiere un'indagine non solo su una storia singola, ma anche e soprattutto su una politica e una società malate e corrotte.<sup>32</sup> Nella *Verità dell'Alligatore*, per esempio, Marco Buratti non solo scopre il vero colpevole della morte di Evelina Mocellin Bianchini, ma scopercchia un giro sadomaso e un traffico illegale di droga che vede coinvolti molti esponenti della Padova bene. La vittoria è solo parziale e momentanea, perché come il marito della vittima, l'industriale Carlo Ventura, dice all'Alligatore:

Tangentopoli è servita solo per eliminare alla svelta coloro che non volevano capire che era arrivato il momento di mollare l'osso. Si guardi allo specchio, Buratti, perché è lei che vive fuori dalla realtà, invece noi siamo la realtà... se ne vada e non si faccia più vedere.<sup>33</sup>

Analoghe denunce si trovano in altri romanzi di Carlotto. *Il Mistero di Mangiabarche* svela, attraverso l'indagine sull'omicidio di un avvocato, una fitta trama ordita da Sisdi e servizi segreti francesi per osteggiare l'indipendentismo corso. *Nessuna cortesia all'uscita* è una denuncia aperta dell'accordo stipulato dai giudici italiani con il boss della Mala del Brenta Felice Maniero, ribattezzato nella finzione narrativa Tristano Castelli.<sup>34</sup> Attraverso una storia di sadomasochismo *Il maestro di nodi* è infine una potente denuncia contro il trattamento dei carcerati nelle prigioni italiane e un'impietosa analisi dei fatti del G8 di Genova. In tutti questi romanzi, il caso viene risolto, ma il successo dell'Alligatore ha un retrogusto amaro, perché le malefatte di un potere corrotto che agisce per opportunismo e non per vero senso della giustizia rimangono impunte. Se un colpevole viene punito per un atto disonesto, l'apparato politico ed economico di illegalità che strangola l'Italia ne viene solo lievemente scalfito. Il tradizionale compito del detective di ristabilire l'ordine pre-crimine qui viene meno e con questo la funzione consolatoria tipica del giallo classico.

Nell'opera di Fois il delitto è generalmente compiuto per motivazioni personali, ma si intreccia sempre ad indagini sulla corruzione politica: le indagini di *Meglio morti e Dura madre*, pur svelando motivazioni private nel crimine principale, svelano la piaga

degli appalti illegali e della frode ai danni di istituzioni internazionali. Una cancrena ha corroso la società sarda, impersonificata, in *Meglio morti*, dalla figura di Santino Pau.<sup>35</sup> Sfogandosi con un sindaco colluso, Santino svela una fitta trama di corruzione che investe la politica e le attività produttive dell'isola. Le stesse persone che corrompevano o si facevano corrompere, ora, dopo lo scoppio di Tangentopoli, cercano una nuova immagine di finta pulizia, pronte a rimettersi in gioco non appena le acque si saranno calmate. Non a caso, alla fine del romanzo, il giudice Danila Comastri informa il collega Corona della fondazione nel Continente di un nuovo partito politico, un chiaro riferimento alla nascente Forza Italia di Silvio Berlusconi.<sup>36</sup>

### **Il giallo come politica attiva**

A un disfacimento del territorio e delle anime, che rispecchia un disfacimento della politica intesa come bene comune, Carlotto reagisce con il suo personale impegno, che si configura come un vero e proprio attivismo politico. Partendo da casi reali, Carlotto usa la finzione letteraria per mostrare la sua versione dei fatti, che non corrisponde mai alla versione ufficiale fornita dai giudici o dalla politica. Il suo lavoro echeggia le parole di Sciascia, quando disse: «Per me scrivere vuol dire impedire che la menzogna abbia via libera».<sup>37</sup> Attraverso la figura chiave di Max la Memoria, che, con il suo aggiornato database, fornisce all'Alligatore dati, fatti e interpretazioni di episodi della recente storia italiana senza i quali il detective non riuscirebbe a tenere i fili delle sue complesse indagini, la serie di Carlotto mira a fornire al lettore la sua versione dei fatti, al di là della versione ufficiale. In questo senso, il suo lavoro è molto simile all'attività di contro-informazione svolta dagli attivisti politici degli anni Settanta. Un'attività non a caso nata a Padova e nella quale Carlotto stesso era direttamente coinvolto prima del suo arresto. Per questo definirei i romanzi di questo autore come romanzi di contro-informazione che si configurano come veri e propri pamphlet politici. Questa interpretazione è corroborata da dichiarazioni fatte dallo stesso scrittore:

Quando scrivo un romanzo, lo concepisco come un progetto. Narrativo ma anche informativo. Ed è complessivamente un progetto politico. In una società criminogena, oggi vincono i più forti: il rapporto tra potere e diritti è tutto sbilanciato sul potere.<sup>38</sup>

In questo suo impegno, molto simile anche all'impegno mostrato da Macchiavelli, non per nulla uno degli scrittori di riferimento per l'autore di Padova, Carlotto ribadisce l'obiettivo politico che, secondo lui, deve animare la narrativa d'indagine italiana. Obiettivo che si starebbe perdendo, perché a suo dire, molti dei nuovi scrittori di gialli sarebbero più interessati all'intrattenimento che al messaggio politico:

Il problema è la divisione che c'è oggi, all'interno del mondo degli autori, fra chi ha scelto di continuare a usare in maniera politica il genere e chi ha scelto di usare una bella scrittura di puro intrattenimento. Noi che insistiamo sul valore politico e sociale del giallo siamo ormai una minoranza.<sup>39</sup>

Anche Fois può essere considerato uno scrittore politico. Il suo impegno, tuttavia, si esprime in modo diverso, come sostenuto dallo stesso autore in un'intervista concessami nel 2007:

Lo scrittore deve essere impegnato, nel senso che deve essere ‘dentro’ il sociale. Per me gli scrittori non si devono fare gli affari propri. Devono sempre dire la loro rispetto alla società che li circonda. Sono assolutamente contrario allo scrittore chiuso nel suo studio, che non si occupa del mondo. Però credo anche che la letteratura impegnata sia tale in rapporto a quanto tu scrittore sei impegnato come persona. Non è che uno si siede e si impegna: o uno è impegnato, e quindi automaticamente produce una riflessione impegnata, oppure non lo è. Ci deve essere identità tra te persona impegnata e la letteratura che produci. Con questo non voglio dire che chi fa romanzi non impegnati sia una persona non impegnata, beninteso. A volte può esserlo, a volte no. È il darsi o non darsi che fa la differenza.<sup>40</sup>

A mio parere, l’impegno Fois sta nel suo tentativo di delineare una nuova identità per gli italiani. Il suo è quindi un impegno di alta politica, perché mira a creare un’identità comune, concetto ancora elusivo a 150 anni dall’Unità d’Italia e, negli anni di pubblicazione della serie, minacciato dall’ascesa al potere della Lega Nord. In particolare, in *Dura madre* il sardo Corona e il riminese Sanuti - figura che, per il suo desiderio di comprendere la Sardegna nonostante le barriere culturali che gli rendono difficile realizzare tale intento, evoca il personaggio sciasciano del tenente Bellodi - risolvono insieme, per quanto possibile, l’omicidio e svelano una rete di corruzione e frode ai danni dell’Unione europea. Le forze e le intelligenze dell’isola e del Continente unite, pur nelle differenze, vincono un’importante battaglia - anche se non la guerra - contro la corruzione e il male. Con la risoluzione, anche solo parziale, del mistero si arriva pure, in ultima analisi, a un ‘riconoscimento’ dell’altro, del diverso che non porta a un annichilimento, ma a un mutuo arricchimento, in nome, anche in questo caso, di un’eticità comune ancora da conquistare, ma comunque possibile.<sup>41</sup> Ciò che era risultato impossibile al Bellodi di Sciascia, è ora a portata di mano di Sanuti.

In conclusione, sia Carlotto sia Fois scrivono romanzi politici su più livelli, raccogliendo l’eredità dei maestri del giallo italiano. Come Scerbanenco, descrivono un territorio devastato dallo sfruttamento economico e dalla corruzione. Come in Sciascia e Macchiavelli, i loro investigatori indagano su crimini causati o strettamente intrecciati a un clima di decadenza e corruzione politica. Infine, entrambi si propongono come politici attivi: Carlotto, dando la sua versione dei fatti in opposizione alla versione ufficiale, trasformando le sue opere in romanzi di contro-informazione politica; Fois proponendo una nuova identità italiana, rispettosa delle differenze, di contro all’antagonismo perpetrato dalla Lega e dai partiti di Destra. Ciò facendo, continuano una tradizione di impegno sociale e politico che ha caratterizzato a lungo la narrativa d’indagine italiana.



<sup>1</sup> R. Luperini, *La fine del postmoderno*, 2005, pp. 125-129.

<sup>2</sup> Nell’articolo userò il termine ‘giallo’ nell’accezione più ampia del termine, ovvero una storia che prevede un crimine e un’indagine, come comunemente accettato e usato da autorevoli esperti, quali Giuseppe Petronio. In alternativa, userò l’espressione narrativa d’indagine con lo stesso significato. La questione terminologica intorno al giallo è molto complessa e ha generato ampi dibattiti, ma non

costituisce il tema del mio intervento. Per un tentativo di definizione delle differenti sfumature della produzione gialla in rapporto all'Italia si vedano C. Lazzaro-Weis, *Cherchez la Femme: The Case of Feminism and the "Giallo" in Italy*, 1994, pp. 109-129 ed E. Mondello, *Il Neo-noir: autori, editori, temi di un genere metropolitano*, 2004, pp. 179-195.

<sup>3</sup> G. Gosetti, *L'equivoco del nero*, 1989, p. 11.

<sup>4</sup> M. Crawford, *Investigating the City - Detective Fiction as Urban Interpretation: reply to M. Christine Boyer*, 1996, p. 120.

<sup>5</sup> G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, 2000, p. 118.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ernest Mandel sostiene che il giallo italiano abbandoni le convenzioni del genere per dare vita a una narrativa d'indagine caratterizzata da una forte adesione alla realtà. E. Mandel, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, 1997, p.181-186. Analizzando ciò che definisce giallo letterario, Stefano Tani ne distingue tre forme: «innovative», «deconstructive» e «metafictional». Quella innovativa mette l'accento sulla critica sociale e fornisce soluzioni in cui la giustizia non prevale. S. Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, 1984. Massimo A. Bonfantini sostiene che «Per fare chiarezza sui comportamenti morali, sociali, storici, individuali e collettivi, ci vuole la detection. Il romanzo di impegno civile non può che essere giallo». M. A. Bonfantini, *Il nero senza paura*, 2005, p. 63. Si veda anche C. Oliva, *Storia sociale del giallo*, 2003 e M. Sangiorgi e L. Telò (a cura di), *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, 2004, pp. 15-23.

<sup>8</sup> G. Petronio, *Sulle tracce del giallo*, 2000, p. 165.

<sup>9</sup> Per Sciascia si veda, tra gli altri, J. Farrell, *Leonardo Sciascia*, 1995; E. Wren-Owens, *Postmodern Ethics*, 2007; M. Chu, *Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality*, 1998, pp. 78-92; D. O'Connell, *Mafia and Antimafia: Sciascia and Borsellino in Vincenzo Consolo's Lo spasimo*, 2007, pp. 127-138. Per Macchiavelli si veda M. Carloni e R. Pirani, *Loriano Macchiavelli, un romanziere, una città*, 2004; S. Magni, *Loriano Macchiavelli. Il giallo tra anni 70 e anni 80. Fine della modernità o inizio della postmodernità?*, 2004, pp. 15-25; L. Somigli, *L'impossibilità del ritorno: morte e memoria in un romanzo di Loriano Macchiavelli*, 2004, pp. 27-36; F. Manai, *Loriano Macchiavelli and the Italian Detective Novel of the '70s*, 2006, pp. 660-674.

<sup>10</sup> Un resoconto dettagliato della storia giudiziaria di Carlotto può essere letto nella postfazione a M. Carlotto, *Il fuggiasco*, 1995.

<sup>11</sup> M. Carlotto, *La verità dell'Alligatore*, 1995; *Il mistero di Mangiabarche*, 1997; *Nessuna cortesia all'uscita*, 1999; *Il corriere colombiano*, 2000; *Il maestro di nodi*, 2002; *L'amore del bandito*, 2009.

<sup>12</sup> F. Iori (a cura di) *Il facchino del Nord est. Giorgio Lago, un'eredità da raccogliere. Trent'anni di giornalismo critico*, 2007, pp. 119-121.

<sup>13</sup> C. Pasqualetto, *Come nasce il fenomeno del Nord-Est*, 2004.

<sup>14</sup> La Liga veneta è nata a Padova nel 1980 ed è confluita nella Lega Nord di Umberto Bossi nel 1991. Per una storia e analisi del fenomeno leghista in Italia, si veda Adalberto Signore e Alessandro Trocino, *Razza padana*, 2008.

<sup>15</sup> L. Frigerio, *La mafia in Veneto*, 2009.

<sup>16</sup> M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, 2006, p. 86.

<sup>17</sup> *ivi*, p. 18.

<sup>18</sup> G. Traina, *Arrivederci amore, ciao: un futuro da vincenti nel Veneto delle mafie globalizzate*, 2007, p. 109.

<sup>19</sup> M. Carlotto, *Nessuna cortesia all'uscita*, 2006, p. 218.

<sup>20</sup> Per un'analisi dell'alienazione derivante dall'omogeneizzazione dei luoghi si veda F. Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Postmodernism*, 1991, p. 83.

<sup>21</sup> L'intervista ha avuto luogo in un ristorante di Padova il 10 giugno 2009.

<sup>22</sup> Lo svizzero Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ha scritto nel 1958 *Dar Versprechen*, tradotto in Italia con il titolo *La promessa*. In questo romanzo, che ha l'emblematico titolo di *Un requiem per il romanzo giallo*, l'investigatore Matthäi non riesce a risolvere il caso di una bambina uccisa in un bosco. Intuisce la verità, ma il suo ingegnoso piano per arrestare il colpevole viene ostacolato dal caso. Nelle pagine iniziali del romanzo, un personaggio, il dottor H., spiega al narratore che «un fatto non può 'tornare' come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari». *La promessa*, p. 9.

<sup>23</sup> La trilogia risorgimentale include M. Fois, *Sempre caro* (1988); *Sangue dal cielo* (1999); *L'altro mondo* (2002).

<sup>24</sup> Marcello Fois, *Meglio morti*, 2000, p. 71.

- <sup>25</sup> Id., *Dura madre*, 2001, p.103.
- <sup>26</sup> G. B. Tuveri, *Initium sapientiae. Ma chi oserà attaccare i campanelli al gatto?*, 1977, p. 220.
- <sup>27</sup> Nell'indagine sull'identità, come sostiene Margherita Marras, si può trovare un *fil rouge* che lega la trilogia risorgimentale e quella contemporanea. M. Marras, *Connessioni e rilettura delle dinamiche politiche nazionali e regionali nell'opera di Marcello Fois*, 2007, p. 82.
- <sup>28</sup> M. Fois, *Ferro recente*, 1999, p. 25.
- <sup>29</sup> Secondo Luigi Bulferetti «i Savoia pretendevano di farvi prosperare culture tropicali» in L. Bulferetti, *Prefazione a Antologia storica della questione sarda*, 1959, p.v. Questo è un chiaro esempio dell'atteggiamento della famiglia reale piemontese che, non conoscendo la realtà storica, geografica ed economica sarde, considerava questa parte del regno come un territorio esotico da sfruttare e su cui sviluppare improbabili piantagioni tropicali.
- <sup>30</sup> M. Fois, *Dura madre*, 2001, p. 186.
- <sup>31</sup> Id., *Ferro recente*, 1999, pp. 42-43.
- <sup>32</sup> S. Chemotti, *Il primo tempo di Massimo Carlotto: tra autobiografia, "reportage" e "noir"*, 2007, p.32. Chemotti parla dei romanzi di Carlotto come romanzi sulla *polis*, intendendoli come opere di denuncia sociale. Io preferisco parlare di romanzi sulla *polis* come di racconti sul territorio geografico in un discorso che poi si allarga alla denuncia sociale e politica.
- <sup>33</sup> M. Carlotto, *La verità dell'Alligatore*, 1995, p. 229.
- <sup>34</sup> Negli anni Ottanta Felice Maniero e la sua banda si sono resi responsabili di rapine efferate, rapimenti, traffico di droga e di armi ed estorsione, prima indipendentemente, poi in collaborazione con la Mafia e la Camorra. Arrestato nel 1994, Maniero è diventato collaboratore di giustizia. Dopo varie polemiche a causa del suo status di semi libertà, oggi serve una condanna a vent'anni in un luogo segreto.
- <sup>35</sup> M. Fois, *Meglio morti*, 2000, p. 123.
- <sup>36</sup> «-Mh,- si limitò a rispondere lei. – Roba da non credere: tra un poco il nostro paese avrà un nuovo partito politico». *ivi*, p. 266.
- <sup>37</sup> Leonardo Sciascia in un'intervista a *La Repubblica* pubblicata nel 1989. Citata in E. Mandel, *Delitti per diletto*, 1997, p. 182.
- <sup>38</sup> O. Morro, Intervista a Massimo Carlotto, 2004.
- <sup>39</sup> Mia intervista con Carlotto.
- <sup>40</sup> L'intervista ha avuto luogo a casa dello scrittore a Bologna il 10 ottobre 2007.
- <sup>41</sup> Come un altro scrittore sardo, Giulio Angioni (1939), Fois sembra incoraggiare, con il resto dell'Italia e il Governo centrale, un dialogo in termini di uguaglianza, piuttosto che di sudditanza e di corruzione. In questo senso la posizione di Fois sembra più vicina a quella dello storico Luciano Carta che sostiene che la coesistenza di vecchio e di nuovo, di tradizione e di apertura verso l'esterno sono elementi importanti su cui è nata l'idea di Sardegna in contrasto con la famosa «costante resistenziale sarda» formulata da Giovanni Lilliu. L. Carta, *Storia e identità*, 2002, p. 185 e G. Lilliu, *Costante resistenziale sarda*, 1971.

## Bibliografia

- Bonfantini, Massimo A., *Il nero senza paura* in Bonfantini M. A. e Oliva C. (a cura di) *Quattro lezioni dal giallo al noir*, Bormio, Sistema bibliotecario Alta Valtellina, 2005, pp. 61-77.
- Bulferetti, Luigi, *Prefazione*, in Del Piano L. (a cura di) *Antologia storica della questione sarda*, Padova, Cedam, 1959, pp. v-viii.
- Carlioni, Massimo e Pirani, Roberto, *Loriano Macchiavelli, un romanziere, una città*, Molino del Piano-Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice, 2004.
- Carlotto, Massimo, *Il corriere colombiano*, Roma, e/o, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Il fuggiasco*, Roma, e/o, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Il maestro di nodi*, Roma, e/o, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Il mistero di Mangiabarche*, Roma, e/o, 1997.
- \_\_\_\_\_, *La verità dell'Alligatore*, Roma, e/o, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Nessuna cortesia all'uscita*, Roma, e/o, [1999] 2006.

- \_\_\_\_\_, *Arrivederci amore, ciao*, Roma, e/o, 2001.
- \_\_\_\_\_, *L'amore del bandito*, Roma, e/o, 2009.
- Carta, Luciano, *Storia e identità*, in Lanero G. e Vernaleone C. (a cura di), *Radici e ali: contenuti della formazione tra cultura locale e cultura globale*, Cagliari, CUEC, 2002, pp.173-192.
- Chemotti, Saveria, *Il primo tempo di Massimo Carlotto: tra autobiografia, "reportage" e "noir"*, in Lombard L. (a cura di), *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*, Roma: e/o, 2007, pp. 26-48.
- Crawford, Margaret, *Investigating the City – Detective Fiction as Urban Interpretation: Reply to M. Christine Boyer* in Agrest D., Conway P. e Weisman, L. K. (a cura di), *The Sex of Architecture*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1996, pp. 119-126.
- Chu, Mark, *Sciascia and Sicily: Discourse and Actuality*, «Italice», 1998, 75, 1, pp. 78-92.
- Dürrenmatt, Friedrich, *La promessa*, Torino, Einaudi, 2005.
- Farrell, Joseph, *Leonardo Sciascia*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1995.
- Fois, Marcello, *Dura madre*, Torino, Einaudi, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Ferro recente*, Torino, Einaudi, 1992.
- \_\_\_\_\_, *L'altro mondo*, Milano, Frassinelli, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Meglio morti*, Torino, Einaudi, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Sangue dal cielo*, Milano, Frassinelli, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Sempre caro*, Milano, Frassinelli, 1998.
- Frigerio, Lorenzo, *La mafia in Veneto*, in Osservatorio milanese sulla criminalità organizzata al Nord, marzo 2008, <http://www.omicronweb.it/2008/03/11/la-mafia-in-veneto/> (18 agosto 2009).
- Gosetti, Giorgio, *L'equivoco del nero*, in Fabbri M. e Resegotti E. (a cura di) *I colori del nero*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 10-12.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londra, Verso, 1991.
- Jori, Francesco (a cura di), *Il facchino del Nord est. Giorgio Lago, un'eredità da raccogliere. Trent'anni di giornalismo critico*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Lazzaro-Weis, Carol, *Cherchez la Femme: The Case of Feminism and the "Giallo" in Italy*, in Miceli Jeffries G. (a cura di) *Feminine Feminists. Cultural Practices in Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 109-129.
- Lilliu, Giovanni, *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, Stab. Tipografico editoriale Fossataro, 1971.
- Luperini, Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- Magni, Stefano, *Loriano Macchiavelli. Il giallo tra anni '70 e anni '80. Fine della modernità o inizio della postmodernità?*, «Narrativa», 2004, 26, pp. 15-25.
- Marras, Margherita, *Connessioni e rilettura delle dinamiche politiche nazionali e regionali nell'opera di Marcello Fois*, «Narrativa», 29, 2007, pp. 81-94.
- Manai, Franco. *Loriano Macchiavelli and the Italian Detective Novel of the '70s*, in Jansen Monica e Jordao Paula (a cura di) *The Value of Literature in and after the Seventies: The Case of Italy and Portugal*, Utrecht, Italianistica Ultraiectina, 2006, vol II, pp. 660-674.
- Mandel, Ernest, *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, Milano, Marco Tropea editore, 1997.



- Mondello, Elisabetta, *Il Neo-noir: autori, editori, temi di un genere metropolitano*, «Bollettino di italianistica», 2004, 1, pp. 179-195.
- Morro, Oliver, *Intervista a Massimo Carlotto*, «Golem l'indispensabile », 1 luglio 2004, [http://www.golemindispensabile.it/index.php?\\_idnodo=7833&page=1](http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=7833&page=1) (18 agosto 2009).
- O'Connell, Daragh, *Mafia and Antimafia: Sciascia and Borsellino in Vincenzo Consolo's Lo spasimo*, in Gundle, S. and Rinaldi, L. (a cura di), *Assassinations and Murder in Modern Italy: Transformations in Society and Culture*, New York, Palgrave and McMillan, 2007, pp. 127-138.
- Oliva, Carlo, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro Editore, 2003.
- Pasqualetto, Claudio, *Come nasce il fenomeno del Nord-Est*, *Il Sole 24 ore*, 20 aprile 2004.
- Petronio, Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti editrice, 2000.
- Sangiorgi, Marco e Telò, Luca (a cura di) *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*, Ravenna, Longo, 2004.
- Signore, Adalberto e Trocino, Alessandro, *Razza padana*, Milano, BUR, 2008.
- Somigli, Luca, *L'impossibilità del ritorno: morte e memoria in un romanzo di Lorianò Macchiavelli*, «Narrativa» 2004, 26, pp. 27-36.
- Tani, Stefano, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale, South Illinois University, 1984.
- Traina, Giuseppe, *Arrivederci amore, ciao: un futuro da vincenti nel Veneto delle mafie globalizzate* in Lombard L.(a cura di), *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*, Roma: e/o, 2007, pp. 94-112.
- Tuveri, Giovanni Battista, *Initium sapientiae. Ma chi oserà attaccare i campanelli al gatto?* in Del Piano, L. (a cura di) *I problemi della Sardegna da Cavour a De Pretis*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1977, pp. 213-220.
- Wren-Owens, Elizabeth, *Postmodern Ethics*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

**«Scegliendo per sempre la vita, la gioventù». Pasolini, Elsa Morante e il '68***Maria Rizzarelli*

Pur essendo scrittori molto diversi, pur avendo compiuto scelte stilistiche e formali fino a quel momento spesso antitetiche, Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante si ritrovano (come molti altri intellettuali della loro generazione) a metà degli anni Sessanta a riflettere sul senso della propria attività letteraria e a rivedere la propria funzione all'interno della società italiana, trasformata profondamente dal boom economico. Se Pasolini negli anni Cinquanta aveva già fatto i conti con la figura dell'intellettuale gramsciano, cantando nelle sue poesie civili ed «incivili» le contraddizioni delle prospettive da lui delineate; la Morante soltanto adesso sembra in grado di abbandonare le affabulanti voci della stanza di Elisa, e il solare limbo dell'isola di Arturo, per correre dietro ai suoi nuovi ragazzini per le strade del mondo. Solo adesso, dopo una profonda crisi che è al tempo stesso personale e storica, che affonda le radici e trova i motivi più profondi nelle tragiche vicende della sua biografia visceralmente intrecciate alle ragioni della trasformazione culturale della società italiana, si trova costretta a reinventare la propria immagine<sup>1</sup> e scoprire la propria appartenenza «alla specie degli scrittori», a quella tipologia antropologica che con convinzione definisce in antitesi alla categoria del letterato:

Lo scrittore (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro, poeta), è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di scrittore, per me sarebbe addirittura la seguente: un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura.<sup>2</sup>

È in virtù di questa indiscutibile discendenza dalla «specie degli scrittori», che unisce Pasolini e la Morante oltre le ragioni della loro amicizia e oltre il legame dato dalla varie collaborazioni,<sup>3</sup> che risulta particolarmente interessante sondare analogie e differenze delle loro reazioni alla cartina di tornasole del Sessantotto. Entrambi, infatti, avendo intensamente «a cuore tutto quanto accade», registrano nel corpo dei propri testi, nelle viscere delle proprie parole, l'inesorabile mutamento dell'Italia di quegli anni. Per dirla con la Morante (giacché le formule pasoliniane risultano spesso troppo usurate dall'abuso e dal fraintendimento mediatico), l'era atomica è segnata dall'incombere dei «mostri delle culture piccolo-borghesi [...] (i cui prodotti supremi sono, da un lato, le organizzazioni di sterminio, e dall'altro i trattenimenti televisivi),»<sup>4</sup> a cui l'arte non può che opporsi e dichiarare guerra. Tutti e due gli scrittori, ascoltando i profondi mutamenti epocali determinati dal trionfo di quella cultura, hanno fissato il proprio sguardo su quei mostri, pronti a «smascherare gli imbrogli», a opporsi alla «occulta tentazione di disintegrarsi» che manifesta l'umanità, a combattere e uccidere «il drago» dell'irrealtà, portando «testimonianza» alla realtà.<sup>5</sup>

Di fronte alla rivoluzione antropologica destinata a trasformare totalmente i connotati sociali e culturali del nostro paese, Pasolini e la Morante si sentono quindi chiamati a mutare il loro ruolo di scrittori. E parallela a questa metamorfosi, forse apparentemente meno importante, se ne verifica un'altra che riguarda le immagini, le figure e gli archetipi che popolano le loro pagine. In altre parole è proprio attraverso il confronto con la contestazione studentesca che è possibile osservare la parabola degradante che porta dalla *Meglio* alla *Nuova gioventù*: il percorso doloroso che nelle pagine e nei fotogrammi pasoliniani subiranno i ricetti e i tommasini sopravvissuti

appena un attimo prima del martirio negli innocenti figli di *Salò*, e parallela la metamorfosi dei ragazzini salvatori del mondo della Morante, discendenti inconsapevoli dell'allegria di Arturo, trasformati nei *pischelli* umiliati e offesi dalla *Storia* fino alla *quête* impossibile dell'infelice Manuel.

## 1. Un manifesto politico

*Questo fitto discorso critico,  
che finisce nel pragma (il riso di Ninetto) invulnerabile  
(io non credo alla sua moralità, la temo),  
in un fantasma in carne e ossa che passa sulla terra ...*  
Pier Paolo Pasolini

Nel *Mondo salvato dai ragazzini* (iniziato dalla Morante nel '64 e pubblicato nel maggio del '68) l'*Addio* al ragazzetto celeste, all'angelo caduto, apre la via a una nuova generazione di fanciulli, che come lui hanno gli occhi «del colore di un mare stellato»<sup>6</sup> e uno sguardo pieno di «allegria». Nel requiem per Bill Morrow la scrittrice confessa di correre dietro l'apparizione di «ogni ragazzo che passa»,<sup>7</sup> ma l'immagine dei ragazzi di «quaggiù», le loro risate, i loro tuffi coraggiosi nel Tevere, le loro sbronze e la loro musica assordante, non servono a trovare un «valico» che le permetta di comunicare col barbaro divino fuggito via nel suo «nido irraggiungibile». E se «l'urlo del ragazzo che precipita»<sup>9</sup> si sente ancora risuonare nei versi della *Sera domenicale*, se ancora nell'allucinata riscrittura dell'Edipo della *Serata a Colono* la maschera morantiana grida il dolore per la propria sopravvivenza («meglio per me sarebbe non essere nato, piuttosto che vivere»),<sup>10</sup> cessando alla fine «di chiamare amanti morti, madri morte»,<sup>11</sup> nella *Smania dello scandalo* la scrittrice dà il benvenuto alla nascita del nuovo «ragazzo Adamo». Dalla scoperta di questa novella primogenitura discende tutta la stirpe degli F.P., i «Felici Pochi» a cui è intonato l'inno della terza parte del *Mondo*.

Nel «ritmo provocatoriamente festoso delle *Canzoni popolari*»,<sup>13</sup> la Morante tenta di tracciare un identikit dei ragazzini salvatori del mondo, cui è affidato il compito di combattere i mostri dell'irrealtà. Ma per la verità si tratta di un profilo dai tratti alquanto lievi («perché i Felici pochi sono indescrivibili»),<sup>14</sup> seppur inconfondibili: la povertà, la gioventù, la bellezza, l'allegria. Gli F.P. soffrono «d'una grave allergia» all'autorità e agli «alti gradi della burocrazia». Ancor più difficile sembra identificare il loro habitat naturale, perché essi «sono accidenti fatali dei Moti Perpetui» e quindi possono trovarsi ovunque;

ma assai più spesso tornano  
in certi orienti (barbari) e oscure zone (deprese)  
dove non s'ha il vizio d'assassinare i profeti  
né di sterminare  
i poeti.<sup>16</sup>

Nel tentativo di delineare i connotati dei fanciulli ideali, la Morante propone una genealogia piuttosto eclettica che mette insieme Spinoza e Gramsci, Giovanna D'Arco e Rimbaud, Platone e Mozart, Rembrandt e Simon Weil, Giovanni Bellini e Giordano Bruno. Tentando l'impossibile sintesi dei suoi amati artisti, in un affresco in cui le note stridenti dei loro diversi messaggi disegnano un «arabesco indecifrabile» che «è dato per la gioia del suo movimento, non per la soluzione del teorema», la scrittrice rivolgendosi agli F.P., avverte che

Alla fine le vostre differenze non importano  
perché  
ogni passo di gioia, che ha la gioia come sua partenza e direzione, si destina  
sempre all'unico luogo della requie  
dov'è la liberazione dai desideri, e prima di tutto  
dal desiderio assurdo di una soluzione  
del teorema.<sup>17</sup>

E seguitando ad intonare la musica dell'«allegria di naufragi» degli F.P., a passi di gioia continua a percorrere i rami dell'albero genealogico, che giungono fino alle soglie della «nuova Storia Romana», che alla vigilia delle grandi battaglie del Sessantotto ha già i suoi martiri:

La voce uccisa del ragazzetto  
Rossi Paolo studente universitario (F.P. predestinato)  
che uscì per affrontare col suo corpo fresco e disarmato  
l'osceno mostro adulto nato dalla copula del *Fuehrer* col *Duce*  
(campioni ideali dei bravi capifamiglia I.M.)  
e là cadde morto  
nell'aprile dell'anno 1966  
- a voi, romani I.M.! sentitela, adesso,  
quella voce tragica di primo canto, benedetta lei, quanto è allegra!  
virilmente, spavaldamente, fanciullescamente allegra!  
ALLEGRA [...].<sup>18</sup>

È l'allegria che quasi tautologicamente distingue e oppone i Felici Pochi agli Infelici Molti. È in virtù di quest'unica arma che la Morante invoca la sua «eterna rivoluzione fantastica»<sup>19</sup> e chiama a raccolta i «fautori dell'allegro disordine» per combattere la tristezza dei «padri I.M. d'ogni paese»,<sup>20</sup> per «capovolgere allegramente la solita storia millenaria» e per «sfondare infine per sempre le porte della stanza magica dove quei tristi padri della tristezza da centinaia e migliaia d'anni si rinchiudono a manovrare».<sup>21</sup>

Per quanto questo invito alla «allegria disobbedienza degli F.P.»<sup>22</sup> possa apparire inequivocabilmente compromesso con lo spirito del tempo, per quanto la Morante interpreti fedelmente l'anima anarcoide di rivolta contro il potere degli adulti, *Il mondo salvato dai ragazzini* non può essere considerato il manifesto del Sessantotto. Un manifesto però lo è certamente - come ha acutamente avvertito Pasolini -, ma si tratta del «manifesto politico [...] di quella nuova sinistra che in Italia pare non potere esistere, crescere, riaffiorando subito nel vecchio qualunquismo, e nel complementare moralismo».<sup>23</sup> Il *poeta delle ceneri* legge il libro dell'amica con la solita lucidità e coglie con chiarezza lo stigma dello scandalo che segna la scelta di condire la scrittura del manifesto politico «con la grazia della favola, con umorismo, con gioia»;<sup>24</sup> ma nella sua lettura è già implicato il giudizio critico espresso nei mesi precedenti nei confronti del movimento studentesco.

## 2. La soluzione del teorema

*Tu lo sapevi che le fanciullezze sulla terra  
sono un passaggio di barbari divini  
col marchio carcerario della fine già  
segnata.*

Elsa Morante

Dopo la favola del corvo («un personaggio di Elsa Morante»<sup>25</sup> lo definisce lo scrittore) mangiato da un padre e un figlio in viaggio per le città del mondo, dopo l'umorismo e la gioia che avevano animato l'ultimo sguardo in macchina rivolto da Pasolini sui ruderi del suo mito sottoproletario, l'obiettivo si sposta a indagare l'universo orrendo dell'irredimibile borghesia. Non prima però di aver trascorso anche lui la sua serata a Tebe con l'*Edipo re*, toccando la prima tappa del viaggio nel mito classico della barbarie, che lo condurrà attraverso le note jazz degli *Appunti per un Orestide africana* alle tragiche vicende della madre selvaggia *Medea*. Ma intanto, mentre cerca nuove utopie nei paesaggi barbarici del continente nero, il suo sguardo si sofferma a osservare, quasi per un esperimento, il territorio 'così lontano, così vicino' dell'alta borghesia italiana. Nella primavera del '68, infatti, pochi mesi prima l'uscita del *Mondo salvato dai ragazzini*, lo scrittore corsaro pubblica un nuovo libro e gira il film omonimo. In altre parole, al di là dei brutti versi del *PCI ai giovani!!*, composti a caldo dopo il 1 marzo di Valle Giulia (versi divenuti oggi quasi uno slogan delle contraddizioni del movimento studentesco), il Sessantotto di Pasolini è quello del doppio *Teorema* (libro e film), dell'*Orgia* delle tragedie borghesi (rappresentata appunto a Torino nel novembre di quell'anno),<sup>26</sup> degli interventi nella rubrica «Il caos» da lui diretta sul settimanale *Tempo*.

Nel *Teorema* pasoliniano, che vuol dimostrare la dirompente irruzione del sacro<sup>27</sup> nell'universo domestico piccolo-borghese e le sue conseguenze nefaste, i caratteri degli F.P. morantiani si ritrovano riflessi e divisi nella fisionomia di due personaggi. Se l'ospite, infatti, nella scandalosa bellezza, nel «colore azzurro dei suoi occhi»,<sup>28</sup> nel misterioso status sociale, ricorda i ragazzini salvatori del mondo, i tratti dell'allegria, del riso e dei «ricci fitti e assurdi»<sup>29</sup> sono raffigurati dalla fisicità dell'angiolino. La leggerezza del sorriso di Ninetto, con i suoi capelli neri e riccioluti, si offre come la perfetta incarnazione dell'iconografia dei ragazzi di vita che dai romanzi sono giunti fino alle storie di vita violenta dei primi film pasoliniani. Nel transito dall'apologo di *Uccellacci e uccellini* alla parabola di *Teorema*, l'allegro riso di Ninetto conserva, seppur ridimensionata, la carica eversiva della fisica sacralità del mondo proletario; nelle apparizioni fugaci egli si porta dietro «la sua gaiezza che proviene da altri mondi, da altre popolazioni»,<sup>30</sup> forse dall'eden friulano celebrato nella *Meglio gioventù*, o dall'inferno delle borgate romane e di tutte le periferie del mondo. Messaggero dell'avvento dell'ospite, l'angelico postino condivide con la serva Emilia «grazia e buffoneria degli "spossessati del mondo"»,<sup>31</sup> e compare per l'ultima volta nella seconda annunciazione, «come suonando su un flauto invisibile e gaudioso il *Flauto magico*»<sup>32</sup> (le note affabulanti composte da uno dei più illustri F.P.) per avvertire della partenza del giovane 'straniero'.

La presenza del novello Dioniso<sup>33</sup> sconvolge la normale esistenza di tutti i membri della famiglia, la sua visita ha un effetto dirompente anche in virtù della sua diversità, che si esprime sin dall'ingresso sulla scena dell'impossibile tragedia attraverso la sua fisicità: «la sua diversità consiste, in fondo nella sua bellezza».<sup>34</sup> La fisionomia

dell'ospite, che si «direbbe uno straniero» perché «privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità»,<sup>35</sup> si fa portatrice della carica eversiva della sua presenza. Il suo «corpo, intatto, misura di un altro mondo (quello dell'innocenza salvatrice)»,<sup>36</sup> si fa veicolo del suo messaggio scandaloso; si direbbe anzi che il suo corpo è il suo messaggio, che si esprime in primo luogo nella diversità rispetto ai connotati dei corpi che abitano 'questo mondo'. La sua salute, segno di una «giovinezza il cui futuro sembra senza fine», si oppone non solo alla malattia del padre, ma anche alla senilità consapevole e nascosta nella smorfia delle labbra di Odetta, che sigillano l'umorismo senza il quale «non potrebbe vivere»,<sup>37</sup> come pure agli «zigomi, alti e come vagamente consunti e mortuari con un certo ardore di malata»<sup>38</sup> di Lucia. «Il loro corpo racconta tutta la loro povera storia di borghesi»,<sup>39</sup> e difatti il ritratto di Pietro, che pare avere iscritti sul proprio viso i segni del suo destino, offre i lineamenti archetipici della sua classe:

un ragazzo debole, con la fronte violacea, con gli occhi già invigliacchiti dall'ipocrisia, con il ciuffo ancora un po' rimbaldo, ma già spento da un futuro di borghese destinato a non lottare.<sup>40</sup>

L'incontro di Pietro con l'ospite è descritto inizialmente come opposizione fra la «miseria degradante del proprio corpo nudo» e la «potenza rivelatrice del corpo nudo del compagno». <sup>41</sup> Il figlio contempla nel giovane che dorme nel letto accanto al suo i segni della salute e della virilità; alla vitalità del viso dell'ospite si contrappone il suo pallore. «Ma quel pallore ha in lui qualcosa di ereditario - o meglio, d'impersonale. Qualcos'altro - l'umanità, il mondo, la sua classe sociale - è pallido in lui». <sup>42</sup> Questo spiega perché il contatto diverso e sempre uguale che ognuno dei membri della famiglia ha con il giovane dionisiaco conduce tutti per strade diverse, ma comunque a scelte autolesioniste e autodistruttive. La contestazione pasoliniana all'istituto familiare, emblema della borghesia, sceglie dunque una via anti-intellettualistica e si incarna nell'ospite, nella sua pervasiva «sensualità, ricondotta a uno stadio elementare, primitivo di manifestazione». <sup>43</sup>

Del resto, il tradimento di Dio a cui giungono con modalità differenti, nei corollari del *Teorema*, Odetta, Pietro, Lucia e Paolo, è il segno della «sete di morte»<sup>44</sup> di un'intera classe, che delega «a deputati alla propria distruzione, i suoi figli degeneri, appunto: i quali (chi stronzamente conservando un'inutile dignità borghese di letterato indipendente, o addirittura reazionario e servile, chi invece, andando proprio fino in fondo, e perdendosi) obbediscono a quell'oscuro mandato». <sup>45</sup> La perdizione di Pietro infatti si porta dietro l'amara denuncia pasoliniana dell'ipocrita e velleitaria protesta giovanile, la furia iconoclasta del suo gesto estremo («davanti al suo quadro, si alza dritto, si sbottona i calzoni, e vi piscia sopra») <sup>46</sup> non è che un esempio particolare della vocazione autodistruttiva di tutta la nuova gioventù. Il frammento in versi che segue il corollario del figlio contiene il ritratto dei giovani sessantottini e lascia emergere con evidenza la volontà demistificante dei loro discorsi e delle loro azioni da parte dello scrittore.

Sia che vengano, sudando,  
da appartamenti con tristi  
coperte bruciate dal ferro da stiro, o armadi  
costati poche migliaia di lire al padre amato di nascosto  
– sia, invece, che vengano da case circondate  
di domestici e fornitori – tutti i letterati giovani

sono sudaticci, hanno un pallore di anziani,  
se non di vecchi, le loro grazie sono già scrostate;  
hanno un'irresistibile vocazione ai pasti pesanti  
e agli indumenti di lana, tendono a malattie  
puzzolenti – dei denti o degli intestini –  
cacano male: sono insomma dei piccoli borghesi,  
come i fratelli magistrati e gli zii commercianti.

[...]

Giovinetti cascanti in scialli Sioux, finti giovani di Torino  
Già stempiati con loden blu, distruttori di grammatiche,  
convittori castristi che saltano i pasti a Monza,  
nuovi qualunquesti in pelliccia, che amano i Concerti  
Brandeburghesi come se avessero scoperto una formula  
Antiborghese, che gli fa lanciare intorno occhiate furenti,  
democratici dolcemente burberi, persuasi che solo  
la vera democrazia distrugga la falsa; anarchici  
biondini, che confondono in perfetta buona fede  
la dinamite col loro buono sperma (andando,  
con grandi chitarre, per strade  
false come quinte, in branchi rognosi), Pierini  
universitari che vanno a occupare l'Aula Magna  
chiedendo il Potere anziché rinunciarvi una volta per sempre;  
guerriglieri al fianco  
che hanno deciso che i Negri sono come i Bianchi  
(ma forse non anche i Bianchi come i Negri): tutti costoro  
non preparano altro che l'avvento  
di un nuovo Dio Sterminatore.<sup>47</sup>

Anche in questo caso la malattia e la senilità dei corpi si offrono come metafora della decadenza morale, l'impietoso ritratto che calca la mano sui connotati fisici, la cui tristezza smaschera l'appartenenza alla categoria degli I.M. morantiani, suona come una condanna irrevocabile del movimento studentesco, reo di aver coperto con un finto look anticonformista la propria finta giovinezza, colpevole di aver ammantato di ipocriti slogan libertari la propria conquista del Potere, responsabili dunque di una rivoluzione mancata perché vissuta solo come «guerra civile», come obbedienza cieca al Dio Sterminatore della propria razza.

### 3. La falsa rivoluzione

*Tuttavia io credo che il potere degli studenti  
- così come si è istituito malgrado loro -  
rientri nella problematica del potere tout court.*  
Pier Paolo Pasolini

*Confesso che dato l'uso che ne è stato  
fatto nella storia fino a tutt'oggi, mi ripugna  
ormai di ripetere la parola rivoluzione (e fin di  
pronunciarla). Però questa parola, per quanto  
stuprata e tradita, in se stessa mantiene il suo  
significato primo e autentico: di grande azione  
popolare al fine di istaurare una società più  
degn.*

Elsa Morante

Se il giudizio spietato espresso nei confronti dei giovani sessantottini in *Teorema* non è che una variante *en poëte* delle critiche contenute nell'«ode per gli scontri di Valle Giulia»,<sup>48</sup> per comprendere la complessità e le implicazioni della nota tesi pasoliniana ormai troppo abusata, per cogliere i paradossi e le provocazioni di quei «brutti versi», occorre indagare le pagine già 'corsare' firmate dallo scrittore a partire dall'agosto del '68 su *Tempo*.<sup>49</sup> Tuttavia dalla lettura del *Caos* della rubrica non si perviene a uno scioglimento delle contraddizioni messe in atto dalla raffinata *ars retorica* del *PCI ai giovani!!*, semmai da essa possono risultare chiarificate le ragioni di tali antinomie e può essere reso più evidente il complesso di questioni da esse implicate. La contraddizione e l'indipendenza, rivendicata con «con rabbia, dolore e umiliazione» nelle lotte solitarie ingaggiate sulle pagine del *Tempo*, vengono presentate infatti sin dal primo intervento come un antidoto all'«AUTORITÀ paterna» di cui Pasolini si vede investito nei confronti delle giovani generazioni. Ma il rifiuto e la messa in discussione di tale autorità (poiché «l'autorità, infatti, è sempre terrore») costituiscono una delle linee programmatiche di questa esperienza giornalistica: il titolo della rubrica è appunto «“Il caos”, il cui sottotitolo potrebbe essere: “Contro il terrore”». <sup>50</sup> E difatti lo scrittore non esita a ribadire le aspre critiche già espresse e ad accusare di «terrorismo» il movimento studentesco, proponendo nei suoi confronti il riuso della categoria del «fascismo di sinistra». Ma in queste pagine Pasolini, senza il timore di contraddirsi («lo so bene quante contraddizioni richieda l'essere coerenti»),<sup>51</sup> sembra sfumare ed anzi, in alcune occasioni, pare mutare il proprio giudizio nei confronti dei giovani del Sessantotto, accentuando «elementi di giustificazione o di comprensione o di simpatia prima soltanto accennati»<sup>52</sup>. In realtà le continue oscillazioni dimostrano una costante attenzione a «tutto ciò che accade» nel movimento studentesco e una ostinata voglia di capire una generazione che, al di là di ogni contraddizione, ricorda nella sua protesta lo spirito della rivoluzione resistenziale. Così Pasolini, scrivendo a Giovanni Leone il 21 settembre 1968 a proposito della contestazione scoppiata in occasione del Festival del Cinema di Venezia, si lascia sfuggire un'affermazione che sembra quasi rinnegare le posizioni assunte nei giorni di Valle Giulia: «La Resistenza e il Movimento Studentesco sono le uniche esperienze democratiche-rivoluzionarie del popolo italiano». <sup>53</sup> E qualche settimana dopo, nella replica al Presidente, parla addirittura di «un'altra Italia» che sta nascendo come negli stati Uniti e nella Germania Occidentale dalla lotta per «una democrazia reale e decentrata»,<sup>54</sup> fino ad arrivare alle pagine del diario compilate alla fine di novembre durante un breve soggiorno a Torino in cui «le grida degli studenti» ascoltate da lontano suonano «dolorosamente misteriose; come venissero da un altro mondo; da un altro tempo». <sup>55</sup> Le urla che contestano la condanna a morte di Panagulis portano addirittura l'eco di «grida di antichi fascisti: o di dimenticati partigiani», e possono essere accolte come segni di speranza:

L'opinione pubblica – covo del terrorismo, sede deputata della regressione - è sconvolta nei suoi termini logici (pazzeschi) dalla presenza degli studenti che gridano. Dentro l'opinione pubblica c'è dunque ormai una altra opinione pubblica, che lacera e manda in pezzi la prima, esplodendovi dentro. Anche questa seconda opinione pubblica, è vero, ha in sé i germi di un nuovo terrorismo: ma essa sta nascendo, ne è ancora esente: si presenta come speranza, opponendosi alla rassegnazione e al bieco memento mori dell'ufficialità. Il futuro *reale* forse la contaminerà: ma il futuro *ideale*, verso cui si proietta, la rende stupenda (mi capisce chi è stato giovane ai tempi della Resistenza).<sup>56</sup>



Tuttavia per quanto «stupenda» possa apparire questa protesta giovanile, che incrina la monolitica e terroristica opinione pubblica, il «suo futuro reale» la porterà al contagio col virus omologante dell'«universo orrendo» a cui appartiene. Sei mesi dopo questo intervento, trovandosi per le vie di Roma di fronte alla goliardica sfilata degli studenti protetti e scortati dalla polizia, a Pasolini sembrerà di vedere le profetiche parole del *PCI ai giovani!!* inverate da una performance che ha capovolto la situazione di Valle Giulia per ironia della sorte, o per un preciso calcolo strategico. Tornando a parlare del movimento, dopo un periodo di silenzio, ribadirà con amarezza e scoramento il giudizio lì contenuto:

Questi cappelli goliardici, una massa enorme che, come mi ha detto Elsa Morante, che li ha visti dalla sua terrazza, la mattina avevano riempito come un'orribile marea piazza del Popolo (sempre protetti dai poliziotti bonaccioni). Mi sarebbe facile dire, verso la fine dell'anno accademico 1969, in cui non è più successo niente: «Ecco, fatte le giuste eccezioni, le poche migliaia di studenti di “Trento e Torino, di Pisa e Firenze”, cui parlavo nella mia poesia, la nuova generazione di studenti e la nuova generazione di borghesi con cui dovrò vedermela, e contro cui dovrò continuare a lottare, come coi loro padri». Lo dico con un'atroce amarezza in cuore, con uno scoraggiamento che mi fa venir davvero voglia di non lottare più, di ritirarmi dalla mischia, di non aver più niente da fare con questa briga, di starmene solo.<sup>57</sup>

Forse da quella terrazza, certamente dalla medesima posizione solitaria, Elsa Morante ha scritto la sua 'lettera' agli studenti del movimento studentesco. Nelle poche pagine di un *Piccolo manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, un testo postumo scritto a ridosso del sessantotto,<sup>58</sup> esprime le ragioni del suo dissenso, parodiando con provocatoria semplicità il tono oracolare del 'Grande manifesto'. L'accento è secco e lapidario sin dal primo articolo («1. Un mostro percorre il mondo: la falsa rivoluzione»)<sup>59</sup> e, nella scandalosa ingenuità delle tesi sostenute, riprende spogliate dei toni festosi della gioia e dell'umorismo le idee espresse già nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.*. Scorrendo i tredici articoli del *Piccolo Manifesto*, i Felici pochi e gli Infelici Molti si rivelano dunque come le maschere delle qualità fondamentali della «specie umana» che si fronteggiano da sempre nella sua storia millenaria: «*la libertà dello spirito*» e «*il Potere*». La prima delle due forze, pur essendo un diritto e un dovere per tutti gli uomini, è limitata nella sua piena attuazione dall'esistenza dell'altra.

7. Ne deriva l'assoluta necessità della rivoluzione, che deve liberare tutti gli uomini dal Potere affinché il loro spirito sia libero. [...]
8. Per una legge inevitabile (e sempre confermata dai fatti) è impossibile arrivare alla libertà dello spirito attraverso il suo contrario [...]
9. Una rivoluzione che ribadisce il Potere è una falsa rivoluzione[...].<sup>60</sup>

Senza mai nominare gli studenti si intuisce che la «falsa rivoluzione» riguarda proprio loro e il motivo della condanna trova ancora una volta la Morante e Pasolini schierati sullo stesso fronte, in virtù di una demonizzazione del potere e della figura dell'autorità che assume certamente nelle pagine dei due scrittori sfumature molto diverse, ma che pare condurre entrambi sulla strada di una testimonianza dolorosa e solitaria in nome della «libertà dello spirito». Il tredicesimo articolo, attraverso un breve *exemplum*, suona come un inno alla vocazione corsara che seguiranno tutti e due gli scrittori negli anni seguenti:

13. Supponiamo adesso un individuo solo, davanti a un fabbricato in preda a un incendio. Attraverso una finestra aperta [...] l'individuo scorge un bambino solo, che sta per essere investito dalle fiamme. L'uomo penetra nel vano e a proprio rischio salva il bambino. E sarebbe evidentemente un pazzo criminale, uno che lo accusasse di aver commesso un atto antisociale e ingiusto, perché, nell'impossibilità di salvare gli altri abitanti del fabbricato, non ha lasciato bruciare vivo anche quest'unico bambino.

L'uomo che [...] afferma la libertà dello spirito contro il Potere, e dunque contro le false rivoluzioni, compie la Lunga Marcia, anche se rimane chiuso tutto la vita dentro un carcere. Questo ha fatto Gramsci. In mancanza di compagni o di seguaci, di ascoltatori o di spettatori, lo spirito libero è tenuto alla sua *lunga marcia* lo stesso, anche solo di fronte a se stesso e dunque a Dio. Niente va perduto (v. il granello di senape e il pizzico di lievito); e in conseguenza, chiunque schiavizza, sotto qualsiasi pretesto il proprio spirito, si fa agente con questo, del disonore dell'uomo.<sup>61</sup>

La marcia solitaria, e più o meno lunga, che Pasolini e la Morante hanno condotto negli anni Settanta può forse essere vista come il tentativo di ciascuno di loro di gridare a fuoco - un fuoco che stava riducendo in cenere tutto un mondo che andava salvato proprio come quel bambino rinchiuso nel caseggiato in fiamme. Senza volere comprometersi con alcuna forma di potere (inteso come «disonore dell'uomo»), essi hanno espresso chiaramente la «volontà di non essere padre»<sup>62</sup> né madre di un movimento che poteva forse presentarsi ai loro occhi come un «fantasma in carne ed ossa» delle proprie figure mitologiche. La «nascita del nuovo tipo di buffone»<sup>63</sup> annunciata da Pasolini nelle pagine di *Trasumanar e organizzar*, come l'apologia del Pazzariello dedicata dalla Morante all'ultima parte del *Mondo salvato dai ragazzini*, suonano allora come un'amara constatazione della scelta solitaria compiuta da entrambi in nome del proprio compito di inesausti 'propagandisti della realtà'.<sup>64</sup>

## 5. Ai riccetti, ai pazzarielli, agli F.P., ai gennarielli

*Il poeta vero sente (anche se non lo sa)  
che molti dei suoi lettori devono ancora  
nascere.*

Elsa Morante

*Cari studenti medi, non ho voluto essere padre,  
ma non mi rifiuto, lo confesso, di essere nonno.*

Pier Paolo. Pasolini

Malgrado l'amara e disincantata constatazione della caduta dei propri miti di gioventù, sia la Morante che Pasolini non rinunciano a cercare interlocutori nelle nuove generazioni e ciascuno di loro proverà a individuare nuovi destinatari a cui indirizzare le proprie 'lettere'.

Elsa Morante tenterà la via del suo 'vangelo per gli idioti' con la scommessa della *Storia*, appena prima del fallimento dell'utopia che detterà il ritratto dei giovani 'traditori della rivoluzione' che appaiono sullo sfondo delle pagine di *Aracoeli*. Ma con l'amara *Lettera alle brigate rosse* (datata significativamente 20 marzo 1978), pur condannando inequivocabilmente «il totale disprezzo della persona umana»<sup>65</sup> che costituisce il principio fondante delle azioni terroristiche, non disdegnerà di rivolgere le proprie parole (di biasimo) ai giovani brigatisti.

Pasolini continuerà a dedicare ai *giovani infelici*, anche a quelli fascisti, il suo *Saluto e augurio* e a inventarsi la maschera fittizia di un nuovo ricetto napoletano, un Gennariello a cui indirizzare i precetti della propria «pedagogia dello scandalo». <sup>66</sup> Proprio l'ultimo componimento della *Nuova gioventù*, un «discorso che sembra un testamento», <sup>67</sup> si chiude con un lascito davvero 'pesante' a un novello «Fedro» da cui il vecchio Socrate si congeda con queste parole definitive:

Hic desinit cantus. Prendi tu, sulle spalle, questo fardello. Io non posso: nessuno ne capirebbe lo scandalo.

[...] Prendi tu questo peso, ragazzo che mi odii: portalo tu. Risplende nel cuore. E io camminerò leggero, andando avanti, scegliendo per sempre la vita, la gioventù. <sup>68</sup>

«Scegliendo per sempre la vita, la gioventù», Pasolini e la Morante hanno deciso di abbandonare i loro manoscritti in una bottiglia e di indirizzare i loro scritti ad un pubblico di giovani che dovevano «ancora nascere». E sembra che negli ultimi anni nel nostro paese si stia facendo avanti una nuova generazione di scrittori interessati a «tutto ciò che accade, fuorché alla letteratura» e dunque pronti a raccogliere il testimone pasoliniano e morantiano. Ci piace fare almeno due nomi che di recente hanno tentato la strada del dialogo con alcune fra le più celebri pagine corsare. Il primo è Roberto Saviano ovvero quel nuovo gennariello, che nella sua *Gomorra*, sceglie di proseguire il «Processo al Palazzo» e di aggiungere ai nomi le prove per denunciare l'impero del crimine; il secondo è Ascanio Celestini, quel «nuovo tipo di buffone», nato dalla nuova Roma borgatara, che sui palcoscenici e sulle piazze d'Italia, sulle pagine e sugli schermi della tv sembra proseguire con il disincantato umorismo dell'ultima stagione pasoliniana la denuncia dei guasti della società dei consumi. È con le sue parole, che ricordano un Sessantotto rivissuto attraverso «le memorie di altri», che si intende mettere una pietra sopra i versi del *PCI ai giovani!!*, riscritti dalla voce di uno di quei giovani di cui l'autore forse si sarebbe potuto considerare nonno:

Però quel vecchio problema che sollevava Pasolini nel *Pci ai giovani* è tornato attuale. Guerra civile o rivoluzione? Perché quegli arabi che esplodono nei mercati sono figli di poveri. Vengono da periferie, contadine o urbane che siano. E gli zingari diventati barboni e i cinesi che lavorano sedici ore? E i romeni? Perfino quelli che tra loro diventano papponi e assassini hanno una madre incallita come un facchino. Ci somigliano. O almeno somigliano a mio padre e al padre di mio padre. Somigliano ai neri sommersi o salvati dall'acqua di New Orleans. Dunque nel tempo in cui sono scomparsi gli Stati nazionali ed esiste una sola grande nazione dove si può soltanto essere americani, qual è la scelta migliore? Guerra civile o Rivoluzione? <sup>69</sup>



<sup>1</sup> Cfr. C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, 1995, p. 15.

<sup>2</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica* (1965), in *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, 1987, p. 97.

<sup>3</sup> Le collaborazioni della scrittrice con Pasolini, è bene ricordarlo, si mantengono costanti lungo le tappe fondamentali della sperimentazione registica (da *Accattone* al *Vangelo* fino a *Medea*). Per la reciproca

influenza esercitata dai due scrittori sulle proprie opere si rimanda a M. Fusillo, "Credo nelle chiacchiere dei barbari". *Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, 1994, pp. 97-129 e W. Siti, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, 1994, pp. 131-135.

<sup>4</sup> E. Morante, *Sull'erotismo in letteratura* (1961), in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., p. 91.

<sup>5</sup> Per le citazioni del lessico dell'impegno morantiano cfr. ancora il saggio *Pro o contro la bomba atomica*, cit., pp. 97-117. A tal proposito cfr. anche F. La Porta, *Il drago dell'irrealtà contro il sogno di una cosa. (Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante)*, 2004, pp. 73-78.

<sup>6</sup> E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, 1968, p. 15.

<sup>7</sup> *ivi*, p. 5.

<sup>8</sup> *ivi*, p. 6.

<sup>9</sup> *ivi*, pp. 28-29.

<sup>10</sup> *ivi*, p. 80.

<sup>11</sup> *ivi*, p. 28.

<sup>12</sup> *ivi*, p. 113.

<sup>13</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, 2006, p. 196.

<sup>14</sup> E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 120.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *ivi*, p. 123.

<sup>18</sup> *ivi*, p. 131.

<sup>19</sup> *ivi*, p. 129.

<sup>20</sup> *ivi*, p. 134.

<sup>21</sup> *ivi*, p. 136.

<sup>22</sup> G. Rosa, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, cit., p. 197.

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *Il mondo salvato dai ragazzini* (27 agosto 1968), in *Il caos*, 1979, p. 52.

<sup>24</sup> *Ibidem*. A tal proposito cfr. anche la recensione in versi pubblicata in due puntate su «Paragone» nell'ottobre 1968 e nell'aprile 1969, poi inclusa in *Trasumanar e organizzar*, 1971, pp. 35-54.

<sup>25</sup> Id., *Le fasi del corvo*, in appendice a *Uccellacci e uccellini*, 1966, p. 828.

<sup>26</sup> La declinazione estremamente complessa della relazione genitori-figli sperimentata in *Teorema* sarà ripresa e analizzata nelle tragedie (e nelle opere successive), dove peraltro gli echi della contestazione studentesca si allargano fino a comprendere vari esempi del panorama internazionale: si pensi alla Germania di *Porcile*, alla Spagna di *Calderon*, e alla Cecoslovacchia di Jan Palach in *Bestia da Stile*.

<sup>27</sup> Per la tematica del sacro nell'opera di Pasolini si rimanda a S. Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, 2006.

<sup>28</sup> P.P. Pasolini, *Teorema*, 1968, p. 905.

<sup>29</sup> *ivi*, p. 904.

<sup>30</sup> *ivi*, p. 938.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *ivi*, p. 966. Si ricorderà che su suggerimento della Morante due arie del *Flauto magico* erano state scelte per la colonna sonora di *Uccellacci e uccellini*.

<sup>33</sup> Per una interpretazione di *Teorema* in chiave dionisiaca si rimanda a M. Fusillo, *Il Dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, 2006, pp. 212-226.

<sup>34</sup> *ivi*, p. 906.

<sup>35</sup> *ivi*, p. 905.

<sup>36</sup> *ivi*, p. 944.

<sup>37</sup> *ivi*, p. 899.

<sup>38</sup> *ivi*, p. 901.

<sup>39</sup> M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, 2007, p. 112.

<sup>40</sup> P.P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 896.

<sup>41</sup> *ivi*, p. 912.

<sup>42</sup> *ivi*, p. 918.

<sup>43</sup> M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi*, cit., p. 115.

<sup>44</sup> P.P. Pasolini, *Teorema*, cit., p. 969.

<sup>45</sup> *ivi*, p. 1014.

<sup>46</sup> *ivi*, p. 1011.

<sup>47</sup> *ivi*, p. 1012.

- <sup>48</sup> Id., *Note (importanti) a Il PCI ai giovani!!*, 1968, p. 2957.
- <sup>49</sup> Cfr. C.G. Ferretti, *Introduzione a P.P. Pasolini, Il caos*, cit., pp. 16-17.
- <sup>50</sup> P.P. Pasolini, *Il perché di questa rubrica* (6 agosto 1968), pp. 36-37.
- <sup>51</sup> Id., *Risposta al Presidente Leone* (5 ottobre) 1968, in *Il caos*, cit., p. 72.
- <sup>52</sup> G.C. Ferretti, *Introduzione*, cit., p. 16.
- <sup>53</sup> P.P. Pasolini, *Lettera al Presidente del Consiglio* (21 settembre 1968), in *Il caos*, cit., p. 59.
- <sup>54</sup> Id., *Risposta al Presidente Leone*, cit., p. 70.
- <sup>55</sup> Id., *Diario per un condannato a morte* (7 dicembre 1968), in *Il caos*, cit., p. 94.
- <sup>56</sup> *ivi*, pp. 94-95.
- <sup>57</sup> Id., *I cappelli goliardici* (17 maggio 1969), in *Il caos*, cit., p. 173.
- <sup>58</sup> Per la datazione cfr. la *Nota* di Goffredo Fofi a E. Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, 2004, p. 25.
- <sup>59</sup> E. Morante, *Piccolo Manifesto dei Comunisti (senza classe né partito)*, cit., p. 7.
- <sup>60</sup> *ivi*, pp. 9-11.
- <sup>61</sup> *ivi*, pp. 12-14.
- <sup>62</sup> P.P. Pasolini, *La volontà di non essere padre* (9 novembre 1968), in *Il caos*, cit., p. 74.
- <sup>63</sup> Id., *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, in *Trasumanar e organizzar*, cit., p. 59.
- <sup>64</sup> Cfr., E. Morante, *Il beato propagandista del paradiso* (1970), in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, cit., pp. 121-138.
- <sup>65</sup> E. Morante, *Lettera alle Brigate Rosse*, 2004, p. 19.
- <sup>66</sup> E. Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, 1992, p. 195.
- <sup>67</sup> P.P. Pasolini, *Saluto e augurio*, in *La nuova gioventù*, 1975, p. 514.
- <sup>68</sup> *ivi*, p. 518.
- <sup>69</sup> A. Celestini, *Il Sessantotto finito da quarant'anni*, 2008, p. 55.

## Bibliografia

- Bazzocchi, Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- \_\_\_\_\_, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Belpoliti, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- Berardinelli, Alfonso, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997.
- Celestini, Ascanio, *Il Sessantotto finito da quarant'anni*, in *Sessantotto: mito e realtà*, supplemento a «MicroMega», n.1, 2008, pp. 50-55.
- Crainz, Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2005.
- D'Angeli, Concetta, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e il Mondo salvato dai ragazzini*, Roma: Carocci, 2003.
- Ferretti, Gian Carlo, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Introduzione a P.P. Pasolini, Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 7-23.
- Fofi, Goffredo, *Infelici Molti e Felici Pochi. Per chi scriveva Elsa*, in *Il manifesto*, 26 nov. 1985, p. 11.
- \_\_\_\_\_, *Elsa e il '68, Reporter*, 7-8 dic. 1985, p. 26-27.
- \_\_\_\_\_, *Un sessantotto di pochi mesi, Il sole 24 ore*, 7 dic. 1997.
- Fusillo, Massimo, "Credo nelle chiacchiere dei barbari". *Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in C. D'Angeli e G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo "La Storia"*, in «Studi novecenteschi», a. 21, nn. 47-48, 1994, pp. 97-129.
- \_\_\_\_\_, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1996;
- \_\_\_\_\_, *Il Dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Garboli, Cesare, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969.

- \_\_\_\_\_, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995.
- Golino, Enzo, *Pasolini. Il sogno di una cosa. Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Milano, Bompiani, 1992.
- La Porta, Filippo, *Il drago dell'irrealtà contro il sogno di una cosa. (Pier Paolo Pasolini ed Elsa Morante)*, in «Sincronie», n. 16, 2004, pp. 73-78.
- Morante, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1968 (1980<sup>3</sup>).
- \_\_\_\_\_, *La Storia: romanzo*, Torino, Einaudi, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, prefazione di Cesare Garboli, Milano, Adelphi, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito); Lettera alle brigate rosse*, nota di Goffredo Fofi, Roma, Nottetempo, 2004.
- Pasolini, Pier Paolo, *Uccellacci e uccellini. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Garzanti, 1966, ora in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 675-834.
- \_\_\_\_\_, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968, ora in *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, pp. 891-1067.
- \_\_\_\_\_, *Il PCI ai giovani!! (Appunti in versi per una poesia in prosa seguiti da una «Apologia»)*, in «Nuovi Argomenti» aprile-giugno 1968 e in *L'Espresso* 16 giugno 1968, poi in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, pp. 1440-1450.
- \_\_\_\_\_, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971, ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 3-389.
- \_\_\_\_\_, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Torino, Einaudi, 1975, ora *ivi*, pp. 391-520.
- \_\_\_\_\_, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 265-535.
- \_\_\_\_\_, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora *ivi*, pp. 537-721.
- \_\_\_\_\_, *Il caos*, a cura di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- Pupino, Angelo Raffaele, *Per un profilo di Elsa Morante*, «Nuovi argomenti», n. s., n. 63-64 (lug.-dic. 1979), pp. 312-317.
- Rimini, Stefania, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.
- Rinaldi, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982.
- \_\_\_\_\_, *L'irricoscibile Pasolini*, Rovito (Cs), Marra, 1990.
- Rosa, Giovanna, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Siciliano, Enzo, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995.
- Siti, Walter, *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in C. D'Angeli e G. Magrini (a cura di), *Vent'anni dopo "La Storia"*, cit., pp. 131-148.

## “In tempo reale”: la rivoluzione al presente del teatro di Ascanio Celestini

Stefania Rimini

«Il dovere di ogni intellettuale è quello di ricostruire la cultura del popolo [...] per ridarla al popolo e farne lo strumento più alto, più progressivo della rivoluzione».

D. Fo, *Fabulazzo*

Ascanio Celestini non si ferma mai. Da dieci anni attraversa in lungo e in largo le strade, le piazze, i vicoli di un'Italia per lo più qualunque, alla ricerca di storie, voci e memorie da salvare. Partito dalle affollate latitudini del suo quartiere alla periferia di Roma, in macchina ha macinato chilometri ed esperienze, ha viaggiato in direzioni ostinate e contrarie, transitando per le onde medie di Rai Radio Tre<sup>1</sup> fino al recente approdo televisivo, che lo vede ospite della trasmissione *Parla con me* condotta da Serena Dandini.<sup>2</sup> Se la «geografia sotterranea» di questo infaticabile giullare del nuovo millennio resta probabilmente la strada,<sup>3</sup> c'è da dire che i continui cambi di rotta e mezzi di locomozione (il teatro, la radio, la televisione, il cinema) hanno contribuito ad ampliare il campo visivo della sua immaginazione, e così quello che sembrava un episodico e fiabesco ritorno al 'popolare' adesso è diventato il metro di una possibile 'rivoluzione' culturale.

### 1. Per fare un albero...

«Tutti vivono nella storia, anche se ne abitano la periferia»

A. Celestini, *Radio Clandestina*

A rendere unica la traiettoria artistica di Celestini, dentro il complesso e vivacissimo movimento del teatro narrazione italiano, è stato innanzitutto l'approccio a quello che Pasolini aveva definito il «fantasma della vocalità»,<sup>4</sup> cioè la parola orale. Il primo lungo tratto dell'avventura scenica di Ascanio (da *Baccalà. Il racconto dell'acqua* del 1998 a *La fine del mondo* del 2000) è, infatti, dedicato al recupero della tradizione popolare, per lo più fiabesca, in cui «la parola orale prende il mondo così com'è e lo rovescia. L'uomo diventa donna, i morti tornano a vivere, i poveri regnano e i ricchi mendicano».<sup>5</sup> La costruzione di un mondo alla rovescia - in cui la soglia tra la vita e la morte è sempre mobilissima - non serve a tagliare i ponti con la realtà, ma a sovvertirne il senso, recuperando un altro modo di percepire il tempo e la coscienza. Il tono apparentemente stravagante dei primi spettacoli, in cui la fantasia trasfigura storie di povertà, emigrazione, sopravvivenza, imprime un marchio davvero inconfondibile alla recitazione di Celestini e rivela la potenziale carica di rivolta delle sue scelte espressive.

Il mio teatro non è politico se per politica intendiamo la volontà di fare denunce o propaganda ideologica. No. Il mio teatro è politico perché mostra che c'è un altro modo di guardare le cose. Che c'è un punto di vista dal basso. Una quotidianità della storia.<sup>6</sup>

Fin da subito la vocazione del Nostro si salda a un'idea di 'racconto' come luogo privilegiato di osservazione e di ascolto di memorie altrimenti sommerse dal rumore di

una globalizzazione impersonale e automatica. Il suo sguardo si posa su figure 'leggendarie', a metà strada fra cronaca e invenzione, personaggi capaci di attraversare cieli di cartapesta oppure campi di battaglia con la spietata leggerezza di un sogno ad occhi aperti. Le ombre di questi eroi per caso popolano tutti gli spettacoli di Celestini, dando vita a un repertorio sempre attuale e coinvolgente. A evocare sul palco gli incanti e i disinganni di un'umanità esiliata dalla Storia ci pensa l'innata capacità affabulatoria di Ascanio, nutrita fin dall'infanzia dalle fiabe della nonna Marianna e dai racconti di guerra del padre, diventati ben presto la sostanza 'mitica' e autobiografica delle sue opere.<sup>7</sup>

Quando [mia nonna Marianna] diceva che i racconti di streghe sono veri, forse, era come se dicesse che la verità non sta nel racconto ma nel bisogno di raccontarlo. Per Marianna il racconto serviva davvero a qualcosa: serviva come una pala serve per scavare una buca e piantarci un albero. Per lei il racconto doveva essere utile e non semplicemente bello<sup>8</sup>

L'ostinata oralità del teatro di Ascanio affonda le radici proprio nella lezione della nonna, nel suo irresistibile immaginario abitato da streghe e orchi, sottratto alla monotonia dei giorni e continuamente evocato intorno al fuoco. L'utilità delle favole della nonna (e del racconto *tout court*) è condensata nella potente immagine della pala che incide il terreno per far posto a una nuova vita: un albero pronto a germogliare e a vincere la presunta aridità del suolo. È soltanto una metafora, certo, ma vale come puntuale dichiarazione di poetica, tanto più che poco sopra viene ribadito un altro fecondo paradosso del teatro di Ascanio, in cui ogni fatto narrato «non è detto che sia vero, ma è veramente detto».<sup>9</sup> La potenza creativa della parola orale non ha, dunque, bisogno del crisma assoluto della verità: l'importante è garantire il genuino bisogno di raccontare storie.<sup>10</sup>

Il rapporto fra verità e invenzione non cambia se dal versante fantastico-immaginario (occupato dalla figura della nonna) ci spostiamo su quello propriamente memoriale, incarnato dalla gigantesca ombra del padre.

Quando penso alla memoria di mio padre penso a qualcosa che non si trova al distributore istituzionale. È un prodotto fatto in casa, come il basilico coltivato sul balcone. Io lo mangio, e mi piace anche se c'ha le foglie della grandezza sbagliata.<sup>11</sup>

Le sorprendenti intermittenze memoriali del padre conservano per l'attore l'odore<sup>12</sup> delle cose genuine, imperfette ma autentiche. Il sapore dei suoi ricordi vale molto di più della memoria preconfezionata delle Istituzioni, distribuita automaticamente con la vuota retorica delle celebrazioni ufficiali. Non c'è spazio nella drammaturgia di Celestini per i trionfi della Storia, piuttosto si fa largo una nuova epica, quella dei «deportati fuori dalla memoria»,<sup>13</sup> a cui conferire una «patente di raccontabilità».<sup>14</sup>

Questi due poli della narrazione domestica di Ascanio si saldano grazie a un'istintiva propensione antropologica, rielaborata durante la breve parentesi universitaria e messa a punto nel corso degli anni.<sup>15</sup> Gli strumenti dell'indagine sul campo (soprattutto la registrazione diretta di testimonianze) diventano nelle mani dell'attore romano un inedito laboratorio drammaturgico, fatto di viaggi, incontri, interviste e lunghe ore di ascolto e montaggio. «La narrazione non è qualcosa di solitario»:<sup>16</sup> Ascanio lo ha sperimentato direttamente, andando in giro per tutta l'Italia in



cerca di «testimoni dell'apocalisse» che riuscissero a raccontare la loro piccola porzione di mondo, l'identità di un destino escluso dalle pagine della Storia.

## 2. Ma chi l'ha detto che il tempo è denaro?

«La nostra società consumistica non presta attenzione a come un prodotto viene costruito, è attenta solo a come l'oggetto viene consumato».

A. Celestini, *Storie da legare*

Le modalità di questa feconda esperienza umana e artistica sono state ormai ampiamente discusse e commentate;<sup>17</sup> del resto lo stesso Celestini ha più volte ribadito la centralità del lavoro sulle fonti orali come matrice essenziale dei suoi spettacoli:

Alla base di tutti i miei lavori c'è una storia che ho ascoltato. [...] ascolto le persone e immagino. Costruisco immagini con le storie che ascolto e queste immagini suggeriscono altre storie e mettono in moto altri racconti.<sup>18</sup>

Quello che qui si vuole evidenziare è il progressivo slittamento dello sguardo dell'autore dal passato al presente, la lenta ma inesorabile carrellata dall'Italia degli anni della guerra (con *Radio Clandestina*, e *Scemo di guerra*), all'Italia dei «favolosi» anni Sessanta e Settanta «che saranno anni di guerra e di morti»<sup>19</sup> (con *La pecora nera*), fino all'Italia dei giorni nostri, quella dei centri commerciali e dei *call center* (con *Parole sante*, *Appunti per un film sulla lotta di classe* e *Lotta di classe*). La svolta si ha probabilmente con *Fabbrica*, allorché Ascanio - nel rivivere le testimonianze degli operai (non importa se di Terni, Rubiera o Santarcangelo) - si accorge che l'epica del lavoro si sta trasformando in un cumulo di macerie e di morti, di luoghi dismessi e città senza monumenti. La memoria invisibile delle tute blu, trascritta faticosamente in anni di intensi laboratori, induce Celestini a circoscrivere lo spazio della propria indagine, a rintracciare nel presente il senso di ciò che è stato.

Fabio si guarda la sua fabbrica che sta morendo e pensa a quando era ragazzino, ai campioni operai che uscivano dal cancello dell'acciaieria. Pensa alla necropoli che torna a galla. È il presente che ci parla ininterrottamente, che ci racconta la sua storia in continua trasformazione. Il passato sta zitto, ha la riproduzione meccanica della letteratura, l'eco della memoria, ma la viva voce è solo quella del presente. È nel presente che succedono le cose.<sup>20</sup>

La riduzione del diaframma della Storia e delle storie non implica la perdita della profondità di campo, perché l'obiettivo di Ascanio è sempre pronto a cogliere quel che si agita sullo sfondo, in lontananza; l'importante, però, è cominciare ad aprire lo zoom per inquadrare meglio la realtà.

La forza di un testo-spettacolo come *Fabbrica* risiede innanzitutto nel raggiungimento di un efficace equilibrio formale tra fiaba e memoria, per cui «la fiaba offre alla memoria i suoi registri espressivi, le sue astuzie narrative e la memoria offre alla fiaba un'estrema epifania del presente».<sup>21</sup> Sebbene il tono del discorso performativo sia sempre surreale, è facile cogliere tra le pieghe del racconto una forte impronta politica, ovvero la necessità di una riflessione che tenga conto dei nuovi assetti culturali

ed economici della società. Quello che emerge prepotentemente è la perdita di identità degli operai, il loro smarrimento di fronte al tramonto della fabbrica, l'assenza di un'alternativa eroica.

Fino a quando la fabbrica era un "cementificio ammirato da tutti" anche se si lavorava sotto lo sfruttamento "prima delle camicie nere e poi anche di quelli col vestito nero fino ai piedi", l'identità della persona era forte perché prendeva forza da un'identità collettiva, quella degli operai che erano "... la seconda famiglia!". [...] Adesso l'identità dell'operaio è più vicina a quella dell'individuo che acquista un oggetto piuttosto che a quella dell'individuo che lo produce.<sup>22</sup>

Il poetico sovrapporsi delle tre ere della fabbrica - quella dei giganti, quella dell'aristocrazia operaia e quella degli storpi - rappresenta l'ultimo sussulto prima dell'avvento del falso mito del benessere, che avrebbe portato al pasoliniano «ordine orrendo basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere».<sup>23</sup>

Il nuovo corso dell'avventura drammaturgica di Celestini - da *La pecora nera* in poi - non è che un approfondimento dell'esperienza elaborata in *Fabbrica*, il tentativo di mettere a fuoco con la stessa disarmante leggerezza la deriva istituzionale del paese. Ancora una volta è l'attore a indicarci la direzione:

Il mio racconto si chiude con la fabbrica ridotta a un cumulo di macerie, ma se ci dovesse essere un seguito a questa storia dovremmo vedere quella costruzione diroccata trasformarsi in un grande centro commerciale circondato da palazzine e ipermercati della scarpa e del divano, del panino e del mobile componibile...<sup>24</sup>

Per la verità, prima di giungere a raccontare lo squallore metropolitano di *call center* e centri commerciali, il Nostro fa un giro in manicomio, «il condominio dei santi»,<sup>25</sup> che a ben guardare non è molto diverso dai grigi nonluoghi delle periferie contemporanee. Nel raccontare il mondo alla rovescia dei matti, con un *surplus* di humour nero misto alla consueta tensione poetica,<sup>26</sup> Celestini raffigura fin dalle prime pagine la desolante condizione dell'uomo a una dimensione, arrivando poi ad intercettare nel microclima di un supermercato la metafora sconcertante dell'alienazione nell'epoca della riproducibilità tecnica.<sup>27</sup>

Io sono morto quest'anno.  
Tutti volevano morire quest'anno.

Chi ha vissuto fino a oggi ha visto tutto quello che si poteva vedere.

Ha visto i cani nello spazio, gli uomini sulla luna e un robot a rotelle su Marte. Ha visto esplodere New York, Londra e Madrid e non più soltanto Kabul e Bagdad. Ha visto l'ovetto Kinder che trasforma tutti i giorni dell'anno in una Pasqua infinita. Ha visto il latte in polvere, il vino in tetrapak e le fragole con l'aceto.

Tutti volevano morire quest'anno perché dal prossimo non si vedrà più niente di nuovo. Il mondo si ripeterà come la replica di una trasmissione andata già in onda. Il futuro sarà un riassunto delle puntate precedenti. Da domani anche lo sterminio sarà uno spettacolo noioso.<sup>28</sup>

L'apocalittica previsione di Nicola - protagonista 'sdoppiato' de *La pecora nera* - non fa che anticipare gli scenari di *Appunti per un film sulla lotta di classe* e *Lotta di*

*classe*, due opere speculari, nate da una costola di *Fabbrica* e modulate poi nel doppio registro di drammaturgia *in progress* (gli *Appunti*) e di scrittura pienamente romanzesca. La complessità strutturale e linguistica di questi due testi è il frutto di una notevole maturità artistica, raggiunta attraverso un paziente lavoro di ricerca e l'assidua consultazione di quelle fonti orali che continuano ad essere l'origine di una teatralità aperta e multiforme. In questo caso è stato l'incontro con i lavoratori del Collettivo PrecariAtesia a indirizzare Ascanio verso il lastricato sentiero del lavoro sommerso.<sup>29</sup> Non si è trattato di una deviazione improvvisa, ma di un approdo naturale, già inscritto nella geologia di *Fabbrica*.

In due anni ho raccolto storie su un lavoro che cominciava a non esistere più. L'astronave stava ripartendo con tutti i suoi marziani a bordo. Adesso è sbarcata in Cina e India, in Romania e Albania. Adesso i marziani sono scappati e il lavoro è cambiato... Il lavoro c'è ma non si vede, è un trucco di magia. [...] Adesso il lavoro non è più quello dei marziani che sbarcano sulla terra con la loro astronave-fabbrica. Adesso le aziende sono apparizioni che si intravedono tra un condominio e un centro commerciale. Scappati i marziani sono arrivati i fantasmi.<sup>30</sup>

In effetti i ragazzi del Collettivo PrecariAtesia, prima di riunirsi in gruppo e di scendere in campo a difendere i propri diritti, hanno percorso la periferia di Roma come fantasmi, hanno risposto al telefono «con la stessa crisi della presenza che attraversa uno che se ne va al funerale di suo fratello».<sup>31</sup> La larvale esistenza dei lavoratori del *call center* si regge, infatti, su un tempo immobile senza denaro (appena 85 centesimi lordi per una telefonata di 2 minuti e 40), sulla totale incoscienza del loro sfruttamento, perché sono come anestetizzati, «colpiti dall'azzeramento che l'istituzione opera su di loro come una divinità antica e feroce che li rende ombre».<sup>32</sup> Infilandosi nella cieca voragine del lavoro precario, Celestini si rende conto che esiste innanzitutto un problema linguistico:

I lavoratori del call center quando escono dal call center non parlano più del call center e non dicono neanche che lavorano lì. Allora, in termini "neo-gramsciani", l'intellettuale organico è quello che in qualche maniera dà la possibilità di parola a questi che neanche sanno che possono dirla sta' cosa, con quali parole.<sup>33</sup>

La scelta di raccontare le storie degli operatori del *call center*, di dare loro la parola (come nel caso del documentario *Parole sante* del 2007 - prodotto dalla fandango), è il primo passo di quella rivoluzione culturale di cui si parlava in apertura del discorso. L'analisi della condizione degli operatori telefonici non si ferma, infatti, al dato linguistico ma giunge a considerazioni di ordine sociologico.

Uno che lavora oggi in una situazione tipo il call center e ha tra i venti e i trentacinque anni e fa questo lavoro precario non sa che male ha ma sa che sta male. Non è che non ha preso coscienza di questa cosa, spesso non ce l'ha proprio la coscienza. E quindi non si rende conto del fatto che non può più andare al sindacato perché il sindacato non lo rappresenta più, non sa che non si può rivolgere ai partiti perché i partiti non lo rappresentano più. È più facile che vada da un cantante rock, è più probabile che si rivolga a un presentatore televisivo, è più facile che si rivolga al giornale locale: è più facile che faccia questo in maniera incosciente. La questione è che non c'è ancora una nuova coscienza e la vecchia coscienza non ci serve più: ci serve per un fatto storico, per sapere che quella cosa che stiamo facendo è lavoro a cottimo, che quella cosa che

abbiamo firmato è un contratto, che quella persona che sta lì è un responsabile del personale.<sup>34</sup>

Il teatro di Celestini degli ultimi anni vuole fare i conti con la deriva etica del nostro paese, intende contribuire alla costruzione di una nuova coscienza, e lo fa cominciando a demolire il falso mito della flessibilità e del denaro. L'attore romano si rende conto, infatti, che la voragine del lavoro precario è solo uno degli aspetti di una generale omologazione culturale, i cui effetti consistono nel pericoloso livellamento delle classi sociali e nella scomparsa del concetto di lotta di classe.

Una volta le persone che appartenevano alle diverse classi sociali avevano anche culture diverse. Il ricco suonava Mozart, il povero ballava il saltarello. Oggi è possibile che sentano entrambi De André e D'Alessio, oggi la differenza è nei soldi.<sup>35</sup>

Il recupero di una feconda coscienza di classe, contro la logica perversa di un mercato che rischia di scoppiare come una bolla d'aria, passa dalla periferia, dal grigiore scintillante dei centri commerciali (coi loro tetti iperbolici e le vetrate lucide), e dall'invisibile cubo di cemento del *call center*. È in questi luoghi che si muove il popolo, annichilito dallo *shopping* e dal lavoro che non c'è, e qui Ascanio ha percepito e raccontato il rumore assordante di una possibile lotta di classe.

In tale direzione il *call center* assume una dimensione insieme reale e metaforica, diventa il bersaglio di una critica feroce («Il call center è un nuovo tipo di istituzione totale, erede della galera e del manicomio»),<sup>36</sup> ma anche l'immagine di un altro mondo alla rovescia, da raccontare con la leggerezza di una favola, perché nei confronti di questi sistemi «serve qualcosa di più nuovo o di più antico rispetto alla rabbia che abbiamo sperimentato nel Novecento».<sup>37</sup>

### 3. Tra cinque minuti comincia la rivoluzione

«Al popolo gli piace la rivoluzione, ma gliela devi mostrare come il culo delle ballerine.

Come una cosa bella e impossibile.

Gliela devi raccontare come una favola».

A. Celestini, *Il popolo è un bambino*

L'alternativa alla 'rabbia' novecentesca Celestini sembra averla trovata ancora una volta nel racconto, nell'efficace traduzione in gesti e voce dell'odissea contemporanea dei lavoratori. La coerenza degli ultimi testi (*Gli appunti*, *Parole sante*, *Lotta di classe*) si misura a partire dalla messa a punto di un linguaggio a tutto campo, capace di attraversare la forma chiusa dei generi e degli stili. Salire sul palco, scrivere un romanzo, cantare una canzone sono tutti gesti che appartengono a una rinnovata concezione della letteratura.

Una letteratura che si dà nella scrittura e nell'oralità, ma che soprattutto procede dall'esperienza e torna nell'esperienza. In mezzo ci sono gli individui che si servono degli strumenti che imparano a usare, ma che sono soltanto strumenti, giochi. In mezzo c'è indifferentemente la musica o il teatro, il cinema o i libri. In mezzo c'è il mezzo.<sup>38</sup>

In mezzo, a ben guardare, c'è la scommessa di un ritrovato impegno, la voglia di spingere la periferia verso il centro, di dire la verità al popolo, anche se nel «paese di monnezza» vien fatto di diventare 'impopolari'. Lungi dall'accontentarsi del successo, Ascanio continua a correre in contro al presente: non importa se per la rivoluzione ci vorranno cinque minuti o cinquant'anni, il suo teatro è comunque in anticipo e lui non perde occasione per ricordarcelo.

Un teatro che non sia giostra o luogo di divertimento e di evasione, ma un vero teatro popolare che parla una lingua comprensibile a tutti. Un teatro visibile, come è visibile il supermercato, l'edicola dei giornali, il benzinaio. Un teatro oltre il teatro, che non serve soltanto ai teatranti ma che si renda utile (e magari indispensabile) anche per le persone che non sono direttamente interessate ad esso. Un teatro politico, insomma, un "atto pubblico", luogo e insieme di avvenimenti che si trovano al centro delle relazioni di una comunità in un tempo che non sia quello sospeso della finzione scenica, ma quello concreto della vita. Un tempo reale.<sup>39</sup>



<sup>1</sup> La forte spinta orale del teatro di Ascanio si presta perfettamente alla trasmissione radiofonica, e infatti sono molte le occasioni in cui l'attore romano 'approfitta' del medium per verificare e approfondire la portata d'ascolto dei suoi progetti. Per una rassegna cfr. [http://www.ascanioclestini.it/pages/radio\\_tv.php](http://www.ascanioclestini.it/pages/radio_tv.php).

<sup>2</sup> Rispetto al primo anno di trasmissione (in cui andava in onda la domenica sera alle 23,30), il programma ha cambiato collocazione (dal martedì al venerdì a partire dalle 23,20 circa) offrendo ad Ascanio un appuntamento fisso il giovedì. Le *performances* di Celestini, della durata media di cinque minuti, alternano canzoni, microracconti e parabole sullo sfacelo quotidiano del nostro paese e costituiscono ormai uno straordinario catalogo di provocazioni surreali e grottesche. Per rivedere le apparizioni di Celestini cfr. <http://www.parlaconme.rai.it/category/0,1067207,1067014-1068646,00.html>.

<sup>3</sup> Cfr. A. Porcheddu, *Contingenza, ironia, solidarietà*, 2005.

<sup>4</sup> P.P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, 1972, p. 1320.

<sup>5</sup> Si tratta di una dichiarazione di poetica originariamente apparsa su [www.teatrodelmontevaso.it](http://www.teatrodelmontevaso.it) e poi ripresa da Gerardo Guccini nel suo saggio *Poetiche e rituali di Ascanio Celestini*, 2005, p. 69.

<sup>6</sup> A. Celestini, *Nella fabbrica in cerca della vera Storia, il Giornale* (ed. di Roma), 12 maggio 2003.

<sup>7</sup> È il caso di *Cecafumo*, antologia di fiabe popolari in cui rientrano anche i racconti fantastici della nonna, e *Scemo di guerra*, epica sublimazione delle avventure paterne, anche se le figure del padre e del nonno appaiono pure in altri luoghi, a testimonianza di una lunga fedeltà di ricordi e ispirazione.

<sup>8</sup> A. Celestini, *Cecafumo*, 2000, p. X.

<sup>9</sup> Questa affermazione consente di pervenire a uno dei nodi significativi del metodo di Celestini, ovvero l'esplorazione dei meccanismi e delle distorsioni della memoria; vale la pena richiamare qui un passaggio di *Scemo di guerra* che esemplifica l'ambiguo statuto di ogni racconto: «Quando uno si mette a raccontare... racconta e racconta... e all'inizio dice quello che è successo veramente, ma poi finisce per raccontare quello che avrebbe voluto che succedeva» (A. Celestini, *Storie di uno Scemo di guerra*, Torino, Einaudi 2005, p. 56).

<sup>10</sup> La sapienza affabulatoria della nonna emerge anche da un altro passaggio: «[Mia nonna Marianna] aveva un concetto molto chiaro del rapporto tra invenzione e realtà. Per lei era vero ciò che serviva veramente e non ciò che era semplicemente vero. Raccontando, ci faceva vedere cose che lei non aveva mai visto per riuscire a dire cose che altrimenti non potevano essere dette» (A. Celestini, *Cecafumo*, cit., p. XII).

<sup>11</sup> A. Celestini, *Scemo di guerra. Il diario*, 2007, p. 88.

<sup>12</sup> L'incipit di *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini (1998) è costruito a partire dalle suggestioni olfattive delle storie che, come organismi viventi, emanano odori diversi a seconda dei mondi che le hanno immaginate: «Perché mio nonno diceva che prima di incominciare a raccontarla... una storia si può dire che profumo c'ha, ma non si può dire se è una storia di vita fino a quando non finisce» (A. Celestini, *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini, 2006, p. 65).

<sup>13</sup> *ivi*, p. 68. Su questi aspetti del teatro di Celestini cfr. S. Rimini, «Raccontare contromano». *Ascanio Celestini e la performance della memoria*, 2006, pp. 15-20.

<sup>14</sup> A. Celestini, *A che serve la memoria*, 2005, p. 38.

<sup>15</sup> Oltre alle influenze di Lombardi Sartriani e De Martino, vale la pena rilevare la lezione diretta di Aurora Milillo, con il suo *La vita e il suo racconto: tra favola e memoria storica*, 1983. Su questi aspetti del lavoro di Celestini si rimanda a G. Di Palma, *Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella tabulazione di Ascanio Celestini*, 2005, pp. 85-121.

<sup>16</sup> A. Celestini, *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia*, 2003, p. 21.

<sup>17</sup> Gli storici del teatro appaiono per la verità piuttosto rigidi nell'accogliere la lezione dei nuovi performer; si deve soprattutto a Gerardo Guccini il tentativo di codificare delle formule critiche capaci di inserire i protagonisti del giovane teatro narrazione all'interno del panorama della drammaturgia contemporanea (cfr. G. Guccini, *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, 2004, pp. 15-21; Id., *Da Cicoria al monodramma*, 2006, pp. 165-179). Patrizia Bologna, dopo anni di stretto contatto con l'attore in vista della tesi di laurea, ha pubblicato il contributo più organico sul lavoro di Celestini, in cui - al di là dell'indagine sui singoli spettacoli - emerge lo spessore politico-culturale del suo teatro (cfr. P. Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, 2007).

<sup>18</sup> A. Celestini, *A che serve la memoria*, cit., p. 37.

<sup>19</sup> Id., *La pecora nera*, 2006, p. 43.

<sup>20</sup> Id. *Fabbrica*, 2007, p. XIX.

<sup>21</sup> G. Di Palma, *Un testimone dell'apocalisse*, cit., p. 105.

<sup>22</sup> A. Celestini, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, 2005, p. 174.

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *Siamo tutti in pericolo*, 1975, pp. 1728-1729.

<sup>24</sup> A. Celestini, *Fabbrica*, cit., p. XIX.

<sup>25</sup> Id., *La pecora nera*, cit., p. 64.

<sup>26</sup> A questo proposito cfr. il folgorante giudizio di Edoardo Sanguineti, pubblicato nel retro di copertina dell'edizione in volume de *La pecora nera*: «non si sa se piangere o ridere, ma non importa niente. In questa compresenza assoluta di comico e di tragico si ritrova incarnata la grande modalità tragica moderna».

<sup>27</sup> «Da quando mi hanno assunta al supermercato io non sono più uscita. Qui dentro ci sono gli alloggi per noi che ci lavoriamo. L'azienda è contenta se restiamo dentro anche dopo l'orario di lavoro. Dice che è igienico, così non portiamo dentro i bacilli delle malattie. E poi qui si sta bene perché il clima è sempre lo stesso. È quello dell'autunno di Roma. A me mi pare che nel reparto dei surgelati si sente pure il rumore del vento, anche se le cassiere dicono che è il ronzio dei frigoriferi» (A. Celestini, *La pecora nera*, cit., p. 79).

<sup>28</sup> *ivi*, p. 3.

<sup>29</sup> Per cogliere fino in fondo le ragioni e l'impegno di questo collettivo cfr. A. Celestini, *I precari non esistono*, 2007, pp. 43-52.

<sup>30</sup> Id., *Fabbrica*, cit., pp. XVII-XVIII.

<sup>31</sup> Id., *Appunti per un film sulla lotta di classe*,

[http://www.ascanioclestini.it/pages/teatro\\_dett.phd?id\\_teatro=9](http://www.ascanioclestini.it/pages/teatro_dett.phd?id_teatro=9).

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> È una dichiarazione di Ascanio Celestini citata in P. Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 50.

<sup>34</sup> *ivi*, p. 52.

<sup>35</sup> Con queste parole Ascanio Celestini presenta sulla sua home page lo spettacolo *Appunti per un film sulla lotta di classe*.

Per leggere il testo integrale cfr. [http://www.ascanioclestini.it/pages/teatro\\_dett.phd?id\\_teatro=9](http://www.ascanioclestini.it/pages/teatro_dett.phd?id_teatro=9).

<sup>36</sup> È una dichiarazione di Ascanio Celestini citata in P. Bologna, *Tuttestorie*, cit., p. 56.

<sup>37</sup> *ivi*, p. 57.

<sup>38</sup> Questo testo è uno degli ultimi scritti apparsi sul sito di Celestini per la presentazione di una serie di concerti intitolati *Canzoni impopolari*. La versione completa si può leggere su [http://www.ascaniocelestini.it/pages/maratoneti\\_dett.php?id\\_i\\_maratoneti=5](http://www.ascaniocelestini.it/pages/maratoneti_dett.php?id_i_maratoneti=5).

<sup>39</sup> Questo testo di Ascanio Celestini è la presentazione dell'importante manifestazione "Tempo reale", svoltasi a Frascati il 22, 23 e 24 maggio scorsi. Si è trattato di una fitta tre giorni di incontri, spettacoli e dibattiti pubblici dedicati ai rapporti e alle possibili dinamiche fra teatro e politica. Per ulteriori dettagli cfr. [http://www.ascaniocelestini.it/pages/maratoneti\\_dett.php?id\\_i\\_maratoneti=4](http://www.ascaniocelestini.it/pages/maratoneti_dett.php?id_i_maratoneti=4) (consultato il 14/05/2009).

## Bibliografia

- AA.VV., *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, Roma, Dino Audino, 2005.
- AA.VV., *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, a cura di A. Porcheddu, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2005.
- AA.VV., *Cicoria. Del teatro di Ascanio Celestini e Gaetano Ventriglia*, a cura di S. Soriani, Pisa, Titivillus, 2006.
- AA.VV., *Storie da legare*, a cura di A. Celestini e R. Sacchettini, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2006.
- Bologna, Patrizia, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007.
- Celestini, Ascanio, *Cecafumo*, Roma, Donzelli, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Il vestito della festa: dalla fonte orale a una possibile drammaturgia*, in «Prove di drammaturgia», Anno IX, n. 2, dicembre 2003, pp. 21-26.
- \_\_\_\_\_, *Radio clandestina*, con DVD, Roma, Donzelli, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi, 2005.
- \_\_\_\_\_, *A che serve la memoria*, in AA.VV., *L'invenzione della memoria*, cit., pp. 19-51.
- \_\_\_\_\_, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, in AA.VV., *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, cit., pp. 173-186.
- \_\_\_\_\_, *Storie di uno scemo di guerra*, con DVD, Torino, Einaudi, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La pecora nera*, Torino, Einaudi, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Fabbrica*, Roma, Donzelli, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Parole sante*, Roma, Fandango, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Parole sante*, Roma, Radio Fandango, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Lotta di classe*, Torino, Einaudi, 2009.
- Di Palma, Guido, *Un testimone dell'apocalisse. Tradizione e invenzione nella fabulazione di Ascanio Celestini*, in AA.VV., *L'invenzione della memoria*, cit., pp. 85-112.
- Guccini, Gerardo, *Poetiche e rituali di Ascanio Celestini*, in AA.VV., *L'invenzione della memoria*, cit., pp. 53-84.
- \_\_\_\_\_, *Il teatro narrazione: fra "scrittura oralizzante" e oralità-che-si-fa-testo*, in «Prove di drammaturgia», Anno X, n. 1, luglio 2004, pp. 15-21.
- \_\_\_\_\_, *Da Cicoria al monodramma*, in AA.VV., *Cicoria*, cit., pp. 165-179.
- Porcheddu, Andrea, *Contingenza, ironia, solidarietà*, in AA.VV., *L'invenzione della memoria*, cit., pp. 127-147.
- Possamai, Irina, *Ascanio Celestini e la Fabbrica di Parole sante: appunti per una Lotta di classe*, in «Narrativa», n.s., n. 31 / 2009 (in corso di stampa).
- Rimini, Stefania, *«Le chiavi di casa». Autobiografismo e memoria in Ascanio Celestini*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e Novecento*, Atti del Convegno (Gardone Riviera, 13-16 giugno 2007), a cura di A. Dolfi, R. Sacchettini, N. Turi, Pisa, ETS, 2008, pp. 627-634.
- \_\_\_\_\_, *«Raccontare contromano». Ascanio Celestini e la performance della memoria*, in *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, Atti del convegno (Lecce, 24-26 ottobre 2007), «Compar(a)ison» 1-2, 2006, pp. 15-20.
- Rorato, Laura, *Dalla fabbrica al call centre: la smaterializzazione della metropoli contemporanea*, in «Narrativa», n.s., n. 29, 2007, pp. 1-9.
- Soriani, Simone, *L'identità e la memoria*, in AA.VV., *Cicoria*, cit., pp.121-164.

## La scrittura come traccia creaturale: *Terra matta* di Vincenzo Rabito

*Barnaba Maj*

E il Signore Iddio formò l'uomo  
dalla polvere della terra ed alitò  
nelle sue narici un soffio vitale  
e l'uomo divenne anima vivente.

Or il Signore Iddio aveva già formato  
dalla terra tutti gli animali della campagna  
e tutti gli uccelli del cielo. Li condusse quindi  
da Adamo per vedere con qual nome li  
avrebbe chiamati; poiché quel nome che egli  
avrebbe imposto ad ogni animale vivente,  
quello sarebbe stato il suo nome.  
Genesi 2, 7, 19

In *Interiors* (1978), il film che segna la svolta 'drammatica' nella cinematografia di Woody Allen, a scatenare tutti i latenti conflitti fra le tre sorelle Renata, Joey e Flyn è la figura del padre. All'annuncio che intende prendere congedo provvisorio dalla famiglia, segue tempo dopo la presentazione di Pearl, la donna che poi sposerà. L'opposizione fra questa figura di donna e la madre Eve - la leggendaria Geraldine Page - non potrebbe essere più radicale. Di professione arredatrice, Eve coltiva un gelido estetismo, che si manifesta nell'ossessiva scelta cromatica del grigio sia degli interni che dei suoi stessi abiti. Pearl viene da due matrimoni, non ha nulla di intellettuale, è solo teneramente semplice e buona. La crisi del matrimonio porta Eve alla stato di disperazione, anche se è evidente che si tratta soprattutto di una terribile ferita narcisistica. Il nuovo matrimonio del padre è anche un violento catalizzatore delle asimmetrie sedimentatesi nel tempo nei rapporti con le figlie. Joey era la prediletta dal padre, Renata dalla madre. Ma Joey ha tanto più profondamente amato la madre, quanto più ne ha sentito e sofferto la distanza. Renata non ha mai realmente amato la madre e per questo anche ora ne asseconda facilmente le illusioni di riconciliazione, mentre Joey la disillude e appare perciò più crudele. Nel linguaggio sarebbe un meccanismo di metafore, che porta a dire (Frye) che «questo è quello». Kafkianamente trasferito nell'esistenza reale è invece un tremendo dispositivo di 'doppia sostituzione', in cui l' 'una' è doppiamente, ogni volta l' 'altra', anche nella carriera e nella vita personale: Renata è ormai scrittrice di successo, Joey annaspa alla ricerca della sua vera vocazione. Renata è accasata con un marito su cui fa valere la sua 'superiorità'. Joey ha un legame - provvisorio come ogni cosa nella sua vita - con un giovane che però la ama teneramente. Nella notte della cerimonia del nuovo matrimonio del padre, compiuta di fronte alle figlie e ai loro compagni, nella grande casa sull'oceano che fu della loro infanzia - l'immagine mnestica del passato che appare nelle prime inquadrature - Eve compare a Joey, che le confessa tutto: quanto l'ha odiata e amata nello stesso tempo. Eve scivola fuori e quando Joey capisce è troppo tardi. La camera inquadra in primo piano la sua maschera tragica, mentre attraversa la spiaggia per abbandonarsi all'oceano grigio - il suo colore - in tempesta. Joey si tuffa ma non riesce a raggiungerla. Dalla casa esce Pearl ma è



paralizzata dal terrore e dall'orrore. Di corsa sopraggiunge Michael, il mite fidanzato di Joey. Si butta in acqua, lotta disperatamente con le onde dell'Atlantico. La trascina a fatica sulla spiaggia, aiutato da Pearl la prende in braccio e la deposita sulla sabbia. Ma Joey non respira. Allora Pearl le fa la respirazione bocca a bocca. La ragazza ha un sussulto e torna a vivere.

Terribile a dirsi, come in *Das Urteil* di Kafka la morte della madre - che fino a qualche attimo prima l'aveva ancora trascinata con sé fin nelle acque della sua morte - l'ha finalmente liberata. Per la prima volta Joey riesce a 'scrivere' di sé, a essere 'scrittore'. La 'scrittura' ha a che fare con la soglia della nostra mortalità. Lo diceva già Tucidide (I, 22). E vale anche per Vincenzo Rabito nato a Chiaramonte Gulfi nel 1899, allora provincia di Siracusa, oggi Ragusa. Terra di Sicilia orientale. Un aristocratico ateniese del V secolo a. C. - un bracciante siciliano del XX secolo. Il fondatore della scienza della storia, l'autore di uno scritto che sarebbe potuto facilmente restare sconosciuto, nella vasta massa oscura che il 'poeta del creaturale' Büchner e il suo (per certi aspetti) 'erede' Paul Celan sulla scia di Jakob Michael Reinhold Lenz - il drammaturgo dello *Sturm und Drang* - chiamano *namenlose Leute*: i soldati, i braccianti, i contadini, quelli che vanno in guerra, quelli che non lasciano traccia e a cui né l'operazione storiografica né quella narrativa potrà 'restituire la parola'. A meno che non si tratti dell'operazione storiografico-narrativa di cui parla Michel de Certeau, il mistico - lo storico dell'Alterità, dell'*absent de l'histoire*.

Si è parlato di un Allen ispirato dalla cinematografia di Bergmann. Ma il tema delle tre sorelle è Cechov puro e d'altro canto va pure ricordato che Woody Allen si chiama Allen Stewart Konigsberg, è un ebreo di New York di origine russo-baltica. E nel cinema il tema della parola e della scrittura è Carl Theodor Dreyer, il più puro erede di Kierkegaard e il più grande regista-teologo della storia. La parola viene dalla fede e la fede è ossimoro puro: parola che proviene da una tomba vuota - resurrezione dalla morte. Questo è *Ordet* (1955: *La parola*). Applicare la psicanalisi alla parola, alla scrittura e alla fede non significa operare una 'riduzione' ma al contrario inscrivere in quella interpellazione dell'Altro e da esso essere interpellato che è la poesia stessa secondo Celan o la mistica - c'è una relazione profonda fra i due linguaggi - secondo Certeau. La scrittura è questa ricerca di un luogo in cui collocare la fede nell'esistenza della verità. E questo è la saga di *Prometheus* o lo splendore che emana dalla Porta della Legge secondo Kafka.

Durante il suo viaggio in Russia Corrado Alvaro fu enormemente colpito dalla somiglianza fra i contadini russi e i contadini della sua Calabria, gente d'Aspromonte. Molti documenti della campagna di Russia durante la seconda guerra mondiale - fu questa campagna, secondo lo stesso Alvaro di *L'Italia rinunzia?* (1944) a produrre una tragica scissione nella coscienza degli italiani, poiché cominciarono a sperare che la guerra venisse persa: il che voleva dire augurarsi qualcosa che nello stesso tempo equivaleva alla perdita di figli, mariti, padri - attestano che i soldati italiani, appunto contadini siciliani, calabresi e così via solidarizzavano con estrema semplicità con i contadini russi. Qualche sfottò reciproco su Mussolini e Stalin ma poi grande intesa, senza che la diversità della lingua creasse alcun problema. Il che ricorda l'episodio narrato da Rainer Maria Rilke durante il suo viaggio in Russia. L'occasione è il suo ritorno in un villaggio, per salutare tutti alla vigilia della sua partenza. Rimase interdetto, quando un'anziana contadina abbracciandolo scoppiò in lacrime. Le chiese come mai piangesse e la donna gli rispose: perché sono sicura che 'non ti rivedrò mai più'.

Questo è l'umano. Da un lato Adolf Hitler con il suo *Mein Kampf* e con la giustificazione a futuro oblio dello sterminio degli ebrei - nessuno se ne ricorderà più, come è già accaduto: «chi si ricorda del genocidio degli Armeni?» - e dall'altra l'anonima, anziana contadina russa dall'anima così immensa da avere capito 'chi' aveva di fronte o meglio 'quale anima' aveva colui che, come nella poesia di Saffo, le stava di fronte. E sapeva che sarebbe presto morta. Che nella vita umana non si può eludere il momento luttuoso del «prendere congedo» - l'*Abschied nehmen* di cui parla Goethe. E che la Russia è lontana. E che anche dove tornava Rilke era lontano. Quante cose sapeva... Sapeva anche più delle cose che di queste anime sappiamo grazie a Dostoevskij, alle *Memorie di una casa di morti* - grazie a Cechov, l'insuperabile indagatore dell'infinitesimale. Il ricordo di questa anima grande - anima di semplice contadina russa - ci è consegnato da Rilke stesso e da Lou, sua accompagnatrice. Mentre a sua volta l'Oliver Sachs di *Awakenings* (1973, *Risvegli*, da cui l'omonimo film del 1990 di Penny Marshall) fra vari episodi ci ricorda un 'risveglio' legato alla memoria della poesia di Rilke *Der Panther* (1903), che parla dello stanco sguardo di una pantera in gabbia. Ma, si sa, Rilke sapeva parlare con lo sguardo a un'umile cagna che gli parlava con lo sguardo, come Eduardo De Filippo alle lucertole e perfino ai pesci. Francesco - il cui nome tedesco *Franz* rima con *Glanz* (lo splendore) - non è rimasto solo.

Giovanni Verga è il più potente narratore-teologo 'negativo' del tempo storico - della potenzialità redentiva del tempo e della storia *tout court*. Nella sua immagine primaria c'è il prodigioso cerchio fra terra e mare di Aci Trezza: l'immemoriale presenza dei Ciclopi vulcanici - ormai nera presenza di un tempo mitico (anche se in realtà anch'essi apparterebbero alla storia), il mare al di qua che lambisce la terra, il mare al di là, magnifico e tremendamente minaccioso. Gli abitanti di Trezza, silenziosi contemplatori che, come ostriche, lasciano scivolare intorno a sé il tempo - fermi nella loro intangibilità, in muta corrispondenza con i neri ciclopi. Vincenzo Rabito è nato povero bracciante. Può mai un povero bracciante avere un'idea così 'ontologicamente' negativa del tempo? Rabito non aveva un'idea negativa del tempo e tutte le scelte della sua vita lo dicono. E non pensava che la 'sua' vita non avesse significato nel tempo. È quindi eguale a Kafka che di sé pensava di 'essere scrittura' e a Proust che pensava alla letteratura come al giorno del Giudizio Finale, e che la vita ha senso perché sfocia in scrittura/letteratura. Così alle vicende storiche del suo corpo, che hanno attraversato - sono state attraversate da - tutte le vicende storiche dell'Italia del Novecento - dalla Prima Guerra Mondiale alla nuova Italia repubblicana del boom economico - ha dato il 'corpo di una scrittura' che è frutto di un corpo a corpo con la 'macchina per scrivere e lo spazio bianco del foglio', cui non va lasciato nulla di 'vuoto' e che va invece riempito per intero, senza margini in alto e in basso, a destra e a sinistra. Rabito sta dalla parte di Michelet e del suo sogno - che la teoria non può che negare ma che la speranza continua ad alimentare - della *résurrection du passé*. Sta dalla parte di Benjamin e di Proust che, come scrive Peter Szondi, pensano di potere combattere o addirittura (Proust) sconfiggere, annientare la morte. Rabito non è il bracciante o il contadino di cui parla l'umile fraticello che nel *Leben des Galilei* di Bertolt Brecht spiega al grande scienziato che la teoria copernicana sarà un trauma terribile per chi, come i suoi genitori contadini, nella fissità del ciclo cosmico delle stagioni, ha bisogno di credere che 'il sole sorge per lui'.

All'enorme dattiloscritto di *Terra matta* (a cura di Evelina Santangelo e Luca Ricci, Einaudi, Torino 2007) Vincenzo Rabito ha lavorato ininterrottamente senza

intervalli dal 1968 al 1975, fino ad esaurimento delle sue forze. È morto nel 1981. Ha lavorato come un'ostrica verghiana per produrre qualcosa che è l'opposto dell'ostrica verghiana. Si è chiuso nel suo lavoro come Proust o come Kafka nel lavoro notturno che l'ha sfiancato fino alla dolorosissima morte. Grandissimi critici o storici come Carlo Ossola e Michel de Certeau ci hanno parlato in modo sublime della 'lingua degli angeli' o del 'parlare angelico'. Nel caso di Rabito, come in quello di Proust e Kafka (o di Rilke o di Trakl o di Celan), c'è da chiedersi se non siamo di fronte ad 'angeli', umani magari inconsapevolmente investiti di questo loro compito, scrittori di una lingua che ci restituisce tutta la grandezza 'creaturale' della nostra sospensione fra terra e cielo, della nostra commistione di materia, anima e spirito. Attraverso la 'scrittura'.

Perché con *Terra matta* siamo ben oltre le questioni ampiamente dibattute su cultura di *élite* e cultura popolare e loro rapporto, lingua colta, parlare comune e dialetti. Siamo di fronte a un «inalfabeto» che ha creato il corpo di una 'sua' lingua e una 'sua' scrittura. Gli specialisti lavoreranno su questa lingua e la classificheranno. È evidente che, siccome Rabito ha faticosamente imparato a leggere qualcosa grazie al fatto di avere adocchiato i testi elementari della sorellina - l'unica della sua famiglia originaria ad essere andata a scuola -, la sua lingua è il frutto di una trascrizione fonetica della sua esperienza del mondo e delle tante lingue che ha sentito parlare, come un registro di concordanze potrebbe facilmente dimostrare. Ma c'è qualcosa di più. Qui il soldato Woyzeck si mette a scrivere. La sua lingua è *organon* di una prodigiosa 'scrittura', che ha un montaggio drammatico e intenso di tempi narrativi, basato sulla tensione prodotta fra l' 'io' narrante e materia della narrazione e l' 'es' che appartiene all'essenza della narrazione stessa. Incredibilmente tutto ciò è già contenuto nel periodo di apertura (p. 3):

Questa è la bella vita che ho fatto il sotto scritto Rabito Vincenzo, nato in via Corsica a Chiaramonte Qulfe, d'allora provincia di Siracusa, figlio di fu Salvatore e di Qurriere Salvatrice, chilassa 31 marzo 1899, e per sventura domiciliato nella via Tommaso Chiavola.

Il potente deittico iniziale «Questa» colloca immediatamente la «bella vita» - espressione ambivalente, insieme letterale e ironica - nell'ambito della narrazione pura, regno dell' 'es'. E l'intento 'scritturale' è subito enunciato dalla relativa oggettiva con soggetto in prima persona «che ho fatto», ove tuttavia per evidente pudore l' 'io' scompare sotto la locuzione anagrafico-burocratico-militare usata da persona abituata per tutta la vita a essere relegata oggettivamente a 'nome iscritto': «il sotto scritto Rabito Vincenzo», subito dopo però dilatata a una dimensione narrativa, i cui estremi temporali della nascita e dell'ora presente - l'ora dell'inizio della scrittura - sono registrati spazialmente. A incastonare il passaggio, infatti, c'è l'opposizione «nato in via Corsica a Chiaramonte Qulfe, d'allora provincia di Siracusa» e «e per sventura domiciliato nella via Tommaso Chiavola». Alla 'neutralità' della prima indicazione corrisponde nella seconda una funzione avverbiale - «e per sventura»: allusione alla sua infelice vicenda matrimoniale - che, oltre a connotare il tempo e a svolgere una funzione narrativa, ha anche un senso insieme prolettico e analettico di vero e proprio "montaggio preliminare". In mezzo ci sono naturalmente l'indicazione dei genitori «figlio di» e quella della data, con il ricorso a un termine come «chilassa» («classe»), tipico della sua generazione di appartenenza e caratteristico di chi veniva inesorabilmente chiamato alle armi, tuttavia completato dalla puntigliosa indicazione del giorno e del mese, che quella locuzione non prevedeva. È quasi superfluo ricordare

che si tratta della generazione entrata nella memoria storica italiana e rimastaci fino a che è durato il ricordo oggi scomparso della Grande Guerra: la celebre 'classe 1899'.

Di che natura sia stata «la bella vita» annunciata, lo dice subito il secondo periodo. Linguisticamente coerente, Rabito ne scrive di nuovo in terza (*ibidem*):

La sua vita fu molta maletrata e molto travagliata e molto disprezata.

Questo è 'puro Leopardi': un esplosivo polisindeto anaforico, con quel meraviglioso accordo iniziale di «molto» flesso al femminile («molta») con «maletrata», unico della serie. Non c'è progressione: i tre aggettivi della serie stanno sullo stesso piano. Ma è il primo comunque a dare il tono, mentre l'ultimo 'conclude'. «Molto maletrata» chiama in causa Dio stesso, come il verghiano Rosso Malpelo. È spiegato subito dopo: a sette anni Vincenzo rimase orfano di padre - non a caso chiamato «Il padre», mentre la madre con cui è proseguita la sua vita è inequivocabilmente «mia madre»: il destino accanito contro una povera vita. La madre doveva sfamare sette figli. Il più responsabile - proprio lui: Vincenzo - dovette subito andare a lavorare. «Disprezata» traccia un bilancio, che tiene conto del fatto che fu una vita appunto «molto travagliata», ove è evocato il 'travaglio', che è insieme dolorosa necessità di lavoro e fatica, il lavoro stesso, la sofferenza. Come dice poco dopo (p. 4):

Quinte, io fui nato per fare una mala vita molto sacrificata e molto disprezata.

Eppure il passo non assomiglia per nulla a un 'grido' espressionista, a un *Weltschmerz*. Tutto viene dall'inequivocabile, metafisica ingiustizia del mondo. Morto il padre, Vincenzo va a lavorare, la madre vedova trentottenne resiste nella sua terribile condizione

senza pensare più alla bella vita che avesse fatto una donna con il marito, solo pensava che aveva li 7 figlie da campare e per darece ammanciare... (*ibidem*)

Come il padre non voleva «antare arrobare», così la madre non «voleva fare la butana» (*ibidem*). Questo si chiama 'andare a testa alta' - *aufrecht gehen*. Malgrado la malattia e la morte. Ecco il 'fondo oscuro' - il regno di terza ('es' come destino) - da cui proviene questa esistenza. Ecco il prodigio teologico da essa compiuto con il corpo della sua scrittura: strapparla a questo 'es' per consegnarla a quello della narrazione, senza alcun grido, pur sapendo che (p. 3)

il Patreterno, quelle che vogliono vivere onestamente, in vece di aiutarle li fa morire.

Ma se fosse vero che l'opera della Creazione non è terminata e che l'uomo collabora ad essa insieme a Dio, allora sarebbe fondato credere che a Dio piace sentire narrare le storie (ma qui siamo in territorio giudaico oppure di anarchia pura della narrazione: François Truffaut). E se Egli nutre qualche dubbio sulla perfetta riuscita della qualità della creatura che Lui stesso chiama a cooperare per il compimento della creazione, di fronte alla scrittura di Rabito non potrà che essere 'orgoglioso': di certo ha di fronte un erede di Adamo e la Parola - scena dell'infanzia umana, preistoria della Creazione. Un angelo «inalfabeto», come la contadina russa di Rilke. Peccato che, almeno qui su questa «terra matta», non possa leggere questa storia un quasi coetaneo di Rabito, Francesco Rosario Capra alias Frank Russell Capra nato il 18 maggio 1897 a

Bisacquino («Busacchinu»), al centro dell'isola nell'estremità meridionale della provincia di Palermo, un povero emigrato siciliano che si intendeva di angeli non meno di Wim Wenders e che ha osato girare *It's a Wonderful Life* (1946) - così ingenuo, così imperdibile. Certo che in questa terra in cui «piove fuoco», in cui si va dalla luminosità di Taormina all'oscurità di Randazzo - entrambi estremi eccessivi (Tomasi di Lampedusa) -, che a chi vi arrivi «come in un'infanzia» mostra nella notte il fuoco dell'Etna e nel mattino un sole à *la Camus*, qualche misteriosa traccia in più delle parole della creazione deve essere rimasta. O forse qualcosa del *chaos* originario, come pensava Pirandello. O la loro mescolanza, come nella teoria empedoclea dei quattro elementi.



**La produzione intellettuale è un'attività scomoda.** Culture, subalternità e dominio nella società italiana

Salvo Torre

## 1. L'esodo degli intellettuali

Una società statica non può permettersi una produzione intellettuale originale né sperimentazioni o nuovi linguaggi, perché l'esistenza di possibilità differenti è problematica per il mantenimento dell'intero assetto sociale. Per spiegare ciò che avviene nella società italiana degli ultimi anni, non è necessario ricorrere ai modelli classici delle dittature novecentesche, ma il problema è anche più ampio del semplice dominio di un ceto dirigente obsoleto e di basso profilo morale e culturale, che pure in questi anni ha occupato la scena della politica. L'intera società italiana è ostaggio del proprio modello di dominio e della ricerca di una stabilità antistorica che si è tradotta in una stasi generale del sistema, soprattutto perché la produzione intellettuale, immateriale, è stata il fulcro dell'intero modello di sviluppo del paese dalla metà dello scorso secolo.

Sembra il prodotto di una sperimentazione foucaultiana in cui l'adesione capillare alle forme di dominio è passata attraverso la scelta di modelli che non proponevano neanche la difesa di specifiche categorie sociali. In breve la costante sottrazione di potere decisionale e di spazi di crescita collettiva ha ridotto la maggior parte della popolazione al ruolo di presenza marginale rispetto all'intero modello di dominio che prevede una selezione molto ristretta delle possibilità di espressione. In parte l'idea della microfisica foucaultiana sembra riproposta secondo lo schema classico del controllo capillare, soprattutto per quanto riguarda l'espressione artistica e intellettuale in genere; nulla vieta, infatti, la libertà di espressione, ma raggiungere i grandi canali di distribuzione e diffusione delle informazioni è una possibilità concessa a tutti solo in linea teorica. La libertà di comunicazione è indubbiamente una grande questione irrisolta delle democrazie occidentali, che affrontano nel loro insieme un problema generale di ricostruzione dei processi di rappresentanza. Un elemento che differenzia la società italiana dalle altre è però la marginalità del racconto, l'effettivo rifiuto che incontra chi prova a costruire una narrazione della società di questi anni. Al rifiuto si aggiunge un reale ostracismo, che ha portato all'allontanamento di autori dai grandi media e all'ostilità di alte cariche istituzionali nei confronti di personaggi che in altri contesti sarebbero oggetto di interesse e sostegno. Un secondo elemento è la scomparsa del ruolo sociale degli intellettuali, esclusi, allontanati, ormai raramente rappresentati anche nei grandi prodotti di comunicazione, se non in ruoli stereotipati e oleografici, spesso caricaturali.

Il principio della dialettica negativa di Theodor Adorno semplifica anche l'azione svolta dall'intero *corpus* sociale nei confronti degli intellettuali. I sistemi sociali (applicando la critica di Adorno all'intero funzionamento del sistema, non solo alla produzione filosofica di stampo illuminista) mirano a colpire e fagocitare qualunque forma di differenza, secondo un principio difensivo che si prefigge l'autoperpetuazione. In un contesto come quello italiano, in cui l'identità culturale è presentata come oggetto di una strenua difesa, tale principio si traduce in astratte rivendicazioni che sottolineano ancora una volta la distanza tra i processi di dominio e le esigenze sociali diffuse.

L'identità culturale è desunta da elementi del tutto privi di fondamento e la coesione ottenuta per opposizione a fenomeni sociali ritenuti aggressivi. Si tratta di un costrutto teorico, evidentemente debole sul piano dei contenuti, tenuto in piedi solo dall'assenza di alternative. Si interviene per fermare chi racconta la società attuale senza fornire quadri edulcorati ed edificanti appartenenti ad un modello banale di società e ad una pessima letteratura. Così quasi tutti coloro che provano ad intervenire subiscono forme differenti di ostilità, inizialmente da parte dell'industria culturale, poi del dibattito politico, infine si giunge all'isolamento. Nel quadro delle possibilità concesse a chi costruisce narrazioni, rientra anche l'inchiesta giornalistica, che può essere accettata, purché si limiti al territorio imposto dal disarmante dibattito politico, quindi al giudizio sui comportamenti individuali, al gossip o alla piaggeria.

Non si potrebbe spiegare in altro modo la persistente presenza di riferimenti religiosi assolutamente privi di sostegno nella vita quotidiana di milioni di persone o l'insistenza con cui l'intera produzione culturale presenta come novità fenomeni sociali che si sono evidenziati nel paese all'inizio degli anni Settanta.<sup>1</sup>

L'opposizione tra intellettuali e interessi popolari è una tesi espressa con una crudezza e una virulenza ripescate direttamente, nei toni e nei contenuti, dal dibattito pre-repubblicano. I contenuti sembrano infatti totalmente estranei ad una società in cui la produzione intellettuale è ormai ben più allargata di quella del secondo decennio del Novecento, periodo in cui si potevano inserire gli intellettuali in uno specifico segmento sociale. Mentre la diffusione dei mezzi di produzione digitale e dei *social network* ha rimesso in discussione le forme e le modalità della produzione artistica e letteraria, in Italia i principali organi di stampa hanno ricominciato a parlare di ceti intellettuali e privilegi delle classi che non svolgono lavori manuali. Tutto ciò in un paese in cui la gran parte delle attività manifatturiere è in crisi o è sostenuta dalla manodopera immigrata. Dall'esodo degli intellettuali, espulsi o autoespulsi dai contesti della produzione politico-culturale, al costante intervento di censura, l'Italia di oggi esprime un complesso di pratiche di dominio che tende a negare ogni possibilità di alternativa, divenendo un paese in cui produrre forme originali di pensiero è una colpa.

## 2. Il deserto mediatico

Un unico autore virtuale, scarsamente competente e per nulla originale, ha soppiantato l'intera macchina della produzione immateriale italiana. Ovviamente gli spunti di originalità e le novità sono presenti e spesso ben accolte anche dal mercato, il problema rimane sempre quello della programmazione della grande industria culturale. Un'analisi del linguaggio parlato dal monolitico mondo dei media italiani, ad esempio, regala uno scenario sconcertante in termini di possibilità che vengono offerte al pubblico. La televisione, che negli ultimi vent'anni è stata il principale veicolo di informazione e organizzazione del tempo libero per la maggioranza degli italiani, esprime un ritardo nell'espressione e nella sperimentazione di linguaggi che può essere sostenuto solo dal monopolio reale del sistema. Come succede nella maggior parte dei paesi dell'Europa occidentale, la televisione perde costantemente spettatori, perché offre ben poco di nuovo o interessante, ma nel caso italiano il dato non rappresenta ancora un grave problema economico, dunque non serve a sostenere un'inversione di tendenza. Il risultato è un prodotto che nel suo complesso risulta drammaticamente in ritardo su tutto il resto del pianeta. Nulla risulta innovativo, a partire da una differenziazione tra programmi culturali e programmi di intrattenimento, che sembrava scomparsa all'inizio

degli anni Ottanta del Novecento e che appartiene a moduli precostituiti totalmente estranei alla realtà del linguaggio attuale o delle pratiche di produzione digitale.

La sperimentazione è ridotta ad un paio di programmi e la novità consiste nella rappresentazione costante di un paese virtuale popolato da incolti arrivisti disposti a tutto pur di accedere alla dimensione della notorietà mediatica. In generale vengono dunque costantemente integrate forme di *slang* metropolitano (romano e milanese, spesso caricaturali e poco credibili), interpretate come espressioni della cultura popolare tradizionale (dunque confuse con i dialetti) e soprattutto come l'unico veicolo di avvicinamento della produzione televisiva e cinematografica a quell'entità astratta e confusa che nell'intenzione degli autori dei programmi televisivi sarebbe il popolo italiano. L'intento esplicito è quello di riproporre forme di comunicazione propagandistica in cui i contenuti politici siano veicolati da personaggi che assumono autorevolezza in quanto espressione di un vero sentimento nazionale e di una sana appartenenza ai ceti popolari. Il paese rappresentato è dunque del tutto virtuale, come sarebbe lecito aspettarsi nel regno dell'immaginario, ma l'ostracismo nei confronti delle alternative rende questo anche l'unico modello fruibile sul piano della grande diffusione. Lo stesso linguaggio viene dunque utilizzato nei contesti delle trasmissioni di informazione e di dibattito politico che ormai non possiedono più confini definiti con *fiction* e *reality show*. Un modello di dominio che ha relegato in una condizione di subalternità l'intera società italiana, che cerca altrove i propri spazi di rappresentazione e di crescita. Non si spiega in altro modo il successo ottenuto dalla traduzione in *fiction* di diversi romanzi che negli ultimi anni hanno rappresentato il picco dell'offerta culturale televisiva. Ogni volta che il prodotto culturale ha mantenuto uno standard qualitativo medio-alto il pubblico ha risposto positivamente, esprimendo nei fatti un certo disagio per l'offerta generale.

L'incidenza del problema rimane però alta, perché bisogna considerare che in Italia i lettori abituali di romanzi e saggistica sono appena quattro milioni,<sup>2</sup> meno di un terzo degli spettatori abituali del genere tradizionale dei teleromanzi. Il risultato può essere l'esclusione programmata di ogni forma di differenza dal dibattito culturale sia politica sia semplicemente sociale.

### 3. La società senza ibridi

Un aspetto che potrebbe colpire l'immaginario di uno studioso che affronti per la prima volta la cultura italiana contemporanea è l'inesistenza di un reale processo di ibridazione. Non si avverte la presenza di culture differenti o la tendenza ad assorbire nel linguaggio forme e costrutti provenienti dalle lingue delle comunità di migranti. In tutte le società soggette a fenomeni migratori di grande portata, dopo la fase della scoperta o quella del conflitto tra modelli culturali, è stato possibile notare la forte presenza di processi di ibridazione, in cui nuove forme linguistiche e letterarie si sono ritagliate un proprio spazio nel complesso delle espressioni culturali delle società di accoglienza. La cultura tedesca e quella francese contemporanee, ad esempio, devono molto all'apporto del linguaggio e delle tradizioni mediorientali e nordafricane, soprattutto sotto il profilo dell'innovazione linguistica e comunicativa. Nonostante il fatto che rimanga innegabile la dimensione di subalternità degli abitanti delle *banlieues*, è evidente come abbiano prodotto una precisa dinamica comunicativa che riesce a connotare inequivocabilmente tutta la recente produzione culturale francese. Più semplicemente si potrebbe anche valutare un puro apporto lessicale, la quantità di



lemmi che hanno trovato spazio nelle lingue europee e conseguentemente in tutte le forme di narrazione. Hannah Arendt definiva il problema sotto l'aspetto della prima percezione da parte delle società europee, in cui lo spazio interno moderno e metropolitano si era costituito come frutto dello sfruttamento esterno delle colonie.<sup>3</sup> Dopo oltre quattro secoli e la dissoluzione forzata delle culture subalterne si è esaurito anche il percorso delle culture coloniali, il risultato è un nuovo spazio culturale planetario, destinato a determinare il futuro delle comunità globali. I *cultural studies* si sono interessati molto al fenomeno dell'ibridazione culturale, giungendo a considerarla un paradigma interpretativo dei processi generali di mutamento sociale. L'azione delle culture dominanti ha scompaginato l'intero assetto delle società coloniali, che hanno affrontato un percorso di trasformazione il cui risultato è stata una cultura ibrida, non più subalterna, ma non interpretabile come una semplice sintesi degli elementi di dominio estrapolati da due culture precedenti (quella dei colonizzatori e quella dei popoli sottomessi). Homi Bhabha, ad esempio, considera la cultura ibrida come un «terzo spazio», frutto di diversi momenti di sintesi e di un complesso processo di genesi culturale.<sup>4</sup> Il nuovo spazio si produce indifferentemente in un paese coloniale o in paese di forte immigrazione, è il motore del mutamento. Non si può neanche definirlo un processo recente, perché probabilmente si tratta della dinamica più classica della relazione tra culture dominanti e subalterne, ciò che potremmo definire il fondamento delle identità culturali.<sup>5</sup>

L'elemento che rende l'analisi della società italiana peculiare è però proprio la staticità assoluta del modello sociale. Mentre è evidente la subalternità ai modelli di dominio e ai linguaggi globalizzanti, soprattutto rispetto a quelli provenienti dalla matrice ibrida statunitense, non emerge in alcun modo un processo di ibridazione locale prodotto dalla presenza di culture migranti. Il rischio è quello che l'intera cultura italiana si trovi racchiusa in un contesto provinciale, indietro di decenni rispetto al dibattito globale. Il mercato è dominato da un linguaggio, percepibile per la grande diffusione, che non prevede in nessuna forma l'apporto di nuove identità. Si nota cioè la figura del migrante come stereotipo narrativo, ma è pressoché assoluta l'assenza della sua cultura, se non nelle forme esteriorizzanti, considerate meno problematiche. Esistono diversi autori che scelgono l'italiano come lingua di adozione proponendo interessanti novità,<sup>6</sup> ma la loro marginalità è evidente se si leggono i contesti generali. L'invisibilità nei contesti sociali<sup>7</sup> si traduce anche nelle forme della comunicazione, in cui i migranti esistono solo in funzione di ruoli secondari, proposti spesso per le difficoltà di vita sottolineate con accenti paternalistici dall'intera produzione dei media, che però impedisce qualunque tentativo di introdurre narrazioni che potrebbero porre sullo stesso piano le culture dei migranti e la miscela di definizioni astratte presentata come identità italiana.

Un prodotto rilevante della stasi della grande comunicazione sembra dunque essere anche l'assenza di processi di ibridazione culturale, fenomeno che non si è verificato neanche nei paesi che hanno rappresentato il motore della macchina coloniale europea. Senza una forte aspirazione verso il cambiamento è improbabile che possa esistere una letteratura politica libera e originale.

#### **4. Il potere della narrazione**

Roberto Saviano è un autore che si inserisce in un filone consolidato della tradizione letteraria europea, lega la critica sociale e l'inchiesta alla descrizione di grandi quadri

sociali che, in genere, presentano molti personaggi, protagonisti per poche pagine. I testi dell'autore campano rispondono al modello classico della letteratura di impegno civile, negli assunti e nelle forme che assumono. Ciò che ha reso popolare l'autore è probabilmente l'esigenza della perpetuazione di tale filone da parte di un grande pubblico in cerca di riflessioni sulla realtà italiana. La risposta che il modello di dominio ha dato alla fortuna degli scritti di Saviano è chiarificatrice della situazione di un paese in cui non si possono perdonare i tentativi di ricostruire una narrazione differente. Oltre agli interessi diretti, alla corruzione e a legami che il ceto politico ritiene sbagliato rendere pubblici, sussiste un problema generale di accettazione della fortuna di una narrazione differente, in cui esistono problemi sociali e possibilità alternative. Roberto Saviano è oggi l'oggetto di una contesa molto più grande del semplice contrasto tra la libertà di pensiero e la criminalità organizzata che vorrebbe eliminarlo, la contraddizione riguarda infatti esplicitamente i suoi lettori e la parte del paese che sostiene la forma di dominio costruita negli ultimi decenni ed è disposta a sacrificare definitivamente la libertà di espressione e la possibilità anche teorica di raccontare la società italiana attraverso filtri di lettura differenti. Si è trovato suo malgrado a rappresentare una sintesi dell'intero problema della cultura italiana. L'espressione originale della cultura italiana - il linguaggio e le forme di narrazione di una società ormai rinchiusa in una dimensione subalterna - è diventata dunque un luogo fondamentale di conflitto politico e la produzione intellettuale un'attività scomoda. Si tratta di una percezione quotidiana che può avere chiunque sia impegnato nell'organizzazione di eventi, nella produzione artistica, in quella letteraria. Una percezione distorta, propria in genere di chi legge la realtà sociale attraverso il filtro della cultura globale.



---

1 I processi migratori, ad esempio, che in Italia hanno ormai più di quarant'anni, ma vengono regolarmente presentati come un tema di stringente attualità; sul tema vedi S. Palidda, *Mobilità umane*, Milano, Cortina, 2008; dello stesso autore (a cura di), *Razzismo democratico*, Genova, Agenzia X, 2009.

2 Il dato che si rivela costante, si può desumere da tutte le statistiche condotte dall'inizio degli anni Novanta (ISTAT, FNSI, IPR).

3 Vedi H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Ed. di Comunità, 1999.

4 Cfr. H. Bhabha, in J. Rutherford (a cura di), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, Londra, 1990.

5 I. Chambers, *Paesaggi migratori*, Roma, Meltemi, 2003.

6 Cfr. A. Portelli, *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, in «El-Ghibli», n.3, 2004.

7 Cfr. A. Dal Lago, *Non persone*, Milano, Feltrinelli, 1999.

## La Libellula poesia



**Se il sole si rompe.** Una poesia (già) inedita\* di Alda Merini  
a cura di Giuseppe Polimeni e Marco Sonzogni

**Alda Merini**

**Se il sole si rompe**

Se il sole si rompe  
vuol dire che qualcosa si ripete  
anche davanti alla purità del destino  
e che l'io senza macchia e senza paura  
viene preso dal serpente dell'inganno  
che alita in queste mani.  
L'invidia che penetra gli orizzonti  
non vede che la vita si ripete  
di giardino in giardino  
di figlio in figlio  
e che si ammala di pentimento  
solo perché il mondo è pieno di uomini.

(1994)

**\*Nota**

Un afoso pomeriggio di luglio del 1994 facciamo visita ad Alda Merini, lungo il Naviglio di Milano, sulla Ripa di Porta Ticinese. Le portiamo in dono una stecca di sigarette del tabaccaio di sotto e una piccola scultura di pietra a forma di sole, che appoggiamo sul tavolo felicemente affollato di cose e parole. Parliamo del tradurre in inglese alcune sue poesie, ma inavvertitamente, appoggiandoci, spostiamo qualcosa sul tavolo: il sole di pietra cade a terra e si rompe. Alda Merini interpreta la nostra delusione: il suo sguardo cambia d'intensità, e cambia anche la sua accoglienza, che da aperta e affettuosa si tramuta in un comando a scrivere. Il suo dettato - questi versi - viene da noi raccolto sull'occhiello del volumetto *Sogno e Poesia* (Milano, Edizioni La Vita Felice-Carte d'Artista, 1994): a siglarlo una penna Mont Blanc, ricordo di un giorno tra i colonnati universitari di Pavia, ricordo smarrito però quel pomeriggio a Milano, chissà dove, tra cose e parole. Prima di congedarsi Alda ci affida alcune foto: qualche recente polaroid a colori e una in bianco e nero di lei bambina, che accompagna questa edizione di *Se il sole si rompe*. La poesia è apparsa sulla rivista «Pagine Lepine», diretta dall'amico Dante Cerilli, che a suo tempo accolse questi versi: «A luglio sui navigli. L'incontro con Alda Merini (Per il sacrificio del sole la vita si ripete)» («Pagine Lepine», II, 1996, 4, p. 4).

(G.P. & M.S.)

**Stefania Licciardello**

**Tre poesie**

1.

non sussurro  
canto  
e non fa male  
al corpo imperfetto  
la parola senza strappi  
intera resta in volo  
è l'origine  
orale fronda  
non è monca senza il tronco  
senza paura nomina  
la voce di uno sconosciuto  
canzone preferita  
stomaco dei miei digiuni  
stai lontano dalla rabbia  
rimani libero  
sempre  
senza febbre  
pronta al grande salto  
ho perso la città non sgomento  
so che ti trovo alla luce calma  
trema piano  
come un manto d'olio  
al fischio del mondo la camera ci esplose  
in un mare scuro  
nuovo nuovo  
siamo pesci  
i primi  
muti

2.

entrambi avevamo bisogno di parlare  
senza tonnellate  
le prime parole furono inquinate  
come l'acqua al mattino  
la parola è inciampo  
d'acqua sulla pietra  
maldestro detrito  
del pensiero che galleggia  
per essere raccolto

qualcuno mi fa una domanda?  
sparita la linea di terra  
galleggiano uomini  
che forse nn hanno mai vinto  
vuoi parlare?  
prima capovolgi la pioggia  
ascolta dall'orecchio della goccia  
lo spruzzo dell'acqua sulle margherite  
sai dirlo senza sminuirlo?  
entrambi non avevamo più bisogno di parlare  
ma neppure di gambe e di braccia  
il sole e la luna  
inciampano sull'orizzonte  
e si salutano

3.

tifo per gli apaches al mattino  
metto rossetto rosso  
e vengo a piedi  
al disfacimento degli imperi dei trattati delle repubbliche  
ti incontrerò a metà del ponte  
scalzi  
ci accorderemo per uno scambio etnico senza ostaggi  
raseremo i capelli ad essere uguali  
mischierò flanella grigia a rayon colorato  
è audace come l'orzata sciolta  
come i tuoi occhi dissolti nella vita  
e le mani in terra a ritrovare la rabbia della pianta assetata  
le paure stanno nello stomaco  
non guardare mai brutto  
l'aria contro il tuffo  
parlaci

\* Stefania Licciardello è nata in Sicilia nel 1967 dove lavora.

Ha collaborato alla scrittura di alcuni spettacoli del primo gruppo di Teatro "Gestione di cauta apparenza", fra cui: "Altre" alla Sala Neva Catania,1993; "Vitamarà" all'Ex Falegnameria Catania,1995; "Avviso mistico" al Teatro Vascello Roma,1998; "Corpus", selezionato alla Biennale giovani/Teatro Roma, Ex Mattatoio, 1999. Dal 2001 a tutt'oggi collabora con diverse compagnie sotto la direzione di Piero Ristano e Monica Felloni. Con loro ha scritto testi per: "La ruota del pavone" al Teatro Verga, Catania, 2001; "Passaggio d'ali", Centro Culture Contemporanee ZO Catania, 2002; "...Quando mi chiedi di Venezia", Teatro Comunale di Trecastagni, Catania 2008; "La torre", Teatro Sangiorgi Catania, 2008.

**Vincenzo Frungillo**

## **Finali di Storia**

sott'acqua

### **L'ultimo sogno di Stephan**

(da Iter Stultorum)\*

«Dopo essermi bagnato nei loro sguardi  
torno all'asciutto dei miei occhi  
finalmente fuori,  
eravate sublimi come spettri,  
ma adesso bisogna predicare  
verità elementari, guardare nostra madre  
che si piega nelle sue rughe.  
Aspettare che si ritiri il mare».

È la primavera del 1212 trentamila ragazzi francesi e ventimila tedeschi partono per le crociate. Il fanciullo che guida la crociata dei francesi è il pastorello francese Stephan che decide di partire per la terra promessa dopo aver sentito una voce e aver letto delle misteriose lettere azzurre cadute dal cielo. Comincia così a predicare la crociata popolare, detta dai testimoni e dai commentatori del tempo la crociata dei fanciulli. Molti seguono il giovane pastore, abbandonando le loro città natali, i loro beni, gli affetti e la loro terra. Nessuno, neanche il papa Innocenzo III, riesce in quell'insolita primavera, a spiegare quel fenomeno d'emigrazione di massa. I fanciulli partono di loro spontanea volontà verso la Terrapromessa, senza mai inneggiare al nemico saraceno. Stephan si dirige a Marsiglia dove, "come Mosè", attende che le acque si aprano ai suoi piedi. Non essendosi avverato il miracolo, i fanciulli accettano l'offerta di mercanti senza scrupoli che gli offrono la possibilità di un viaggio in mare verso il Medio Oriente. In realtà fanno rotta sulla Sardegna dove li attende una stazione sulle vie del mercato degli schiavi. Le navi, sorprese da una bufera, fanno naufragio. Nessuno dei fanciulli si salva dal disastro. Di Stephan, dopo Marsiglia, non si è avuta più notizia.

Marsiglia è alle sue spalle,  
non si sono aperte le acque,  
ma lui le ha attraversate  
giù, scendendo fino in fondo,  
si è trovato ai piedi del mondo  
e sospeso nel blu cobalto  
ha guardato in alto  
il suo soffitto di smalto.

Ha seguito gli stilette di luce  
sguainati nei fianchi delle orate  
e i pesci dai teschi umani  
che fanno luce dai bulbi oculari;  
è allora che ha risentito  
le parole del santo padre:  
«Se perdi di vista il sole  
cancelli anche il tuo nome».

E' sceso così dalle braccia del Signore  
come un argonauta senza più terre,  
se non il mare e la sua eterna comunione;  
e ora sente il battito della corrente  
si piega dolcemente sulla dorsale della madre,  
accumula accenti, sentimenti,  
duri come lo smalto dei denti

e afferrato dal morso del futuro  
prepara lo spazio per i nuovi venuti;  
guarda la strutturale della madre  
partorire sangue, li vede arrivare  
sottili come le alghe,  
come un millepiedi sul fondo del mare:

Coro dei dispersi:

*«Siamo annegati vicino Lampedusa  
altri sono dispersi al largo della Puglia  
siamo una falla della Storia  
solo questo ci accomuna.*

*Eravamo acqua terra fuoco  
poi ha parlato per noi il vuoto,  
ci ha spinti tra le onde  
a spiare le coste,*

*tentare la via del mare  
e naufragare naufragare...  
la terra non ci ha accolto,*

*nessuno ci ha sepolto  
offriamo a te il nostro corpo,  
la nostra fine sarà il vostro inizio.»*



«Affonderemo! Affonderemo!»  
Grida Stephan a quella vista  
e chi lo sente tornare a se stesso  
come il messia che abbandona il sepolcro  
sa che ha ritrovato il proprio corpo.  
Dopo Marsiglia non si è saputo più nulla  
del pastorello, perso nella Storia  
senza più il nemico saraceno.

### **Saška il pesce.**

Beslan, Settembre 2004

«Sentite? Questa è una classe che si muove».  
Dice la maestra al primo giorno di scuola  
origliando lo stridio dei banchi  
che proviene dal piano di sopra,  
ma Saška, nell'autismo della memoria,  
aveva pensato a quel fischio  
come al lamento di una balena,  
per lui il mondo è come una bolla d'acqua  
e i compagni sono una specie silenziosa;  
c'è la medusa, evanescente,  
nella sua veste di tulle rosa,  
c'è Dimitri la seppia  
con la carnagione così chiara,  
c'è il gambero che galleggia  
e che ad ogni domanda indietreggia.  
Saška vorrebbe capire,  
in quella corrente di traiettorie,  
qual è la sua specie,  
e quando irrompe l'uomo dal costume nero,  
lui pensa che sia un sommozzatore,  
della specie adulta,  
e quando in classe spara  
dal kalashnikov sulla spalla,  
e lui è quasi il primo a cadere a terra,  
per un attimo pensa:  
«Chissà perché la razza umana  
si vede così poco sui fondali della Storia».

## Sonetti da Terre Straniere

I.

La prima madre.

Hai urlato come per rompere il vetro  
dello spazio, del tempo consentito,  
per scorgere cosa c'è dietro  
lì dove ora si nasconde tuo marito.

Ho passato il mio dito sul suo volto di cera,  
ci ho provato anch'io,  
ma non è servito.  
Ora, che un'altra donna vuole suo figlio,

nessun segno del destino  
ce lo rende vicino.  
Si sono chiusi i suoi occhi

e sui suoi occhi,  
ancora più stretti,  
si sono chiusi gli occhi di Dio.

II.

Chiarori. Napoli.

Adesso c'è qualcosa che dura  
ora che la Storia ritrova la sua natura,  
che ogni scelta la vista rinserra  
sotto un diverso strato di terra,

che, per una strana carestia, una vita  
non può salvare un'altra vita;  
così chi aveva promesso  
che non avrebbe più tinto i capelli

se il suo amore non avesse sofferto,  
adesso imbianca,  
esposta, sulla superficie della terra

come se fosse sgranata  
dagli occhi affamati  
di chi non resta

III.

Fuochi fatui. Napoli.

Solo le lenzuola usate  
ricordano la tua presenza  
nelle camere abbandonate,  
lei, dopo averle lavate,

le stende ad asciugare.  
E' rimasta sola,  
con un foulard viola  
che copre il suo tumore.

Intorno la città brucia, muore.  
"Non serve pulire la biancheria  
se poi scende cenere sulle case vuote."

E strappa le mollette, ad una ad una,  
liberando dalla sua stretta l'ombra,  
che un giorno era solo mia.

IV.

Emigrazioni. Milano.

Escono dai sediolini dei loro viaggi  
come tanti nervi vivi dai denti guasti,  
portano una piega scomposta della testa  
come ruga perenne della loro stanchezza

è la loro ed è la piega straniera  
di chi consce lo spostamento,  
il bivio mortale da cui nasce ogni accento,  
loro annotano il vento,

perché è impossibile fermarlo,  
tenerlo dentro,  
lo spifferano, piuttosto, in uno sbuffo di gelo,

nello spazio d'un volto,  
scomparendo, ogni giorno, all'alba, di nuovo,  
nello sbadiglio del mondo.

V.

Risorgimento. Magenta.

Sono Solo Sonno. Si legge sulla centralina elettrica  
della stazione di Magenta e in quella scritta  
di vernice nera l'energia cinetica  
interrompe la sua regola, ritrova la sua etica.

Allora tutto si ferma. E la battaglia,  
ricordata con una targa commemorativa  
ritorna nella nebbia, così anche le grida.  
L'Italia risorge questa mattina dalla poesia

d'un adolescente che finisce l'impresa  
iniziata più d'un secolo prima;  
resistere alla voce straniera, all'incondizionata resa

del *cupio dissolvi* della nuova politica,  
descrivere la provincia che fagocita  
e il fagocitare che fa dell'Italia provincia.

VI.

La città del popolo. Völklingen

Ora vivo dove riposano gli elefanti  
lì, dietro le ciminiere, tra le balle di ferro  
puoi trovare il loro cimitero,  
hanno la gabbia toracica ancora gonfia nel fiato.

Ci sono carrelli che salgono piano,  
portano carbonfossile al cielo,  
dal loro odore si sente quant'è nero.  
Un operaio mi viene incontro, mi stringe la mano,

dice che è caduto lavorando-  
i fantasmi hanno le dita molli del dubbio  
come di chi saluta senza volerlo-

lui di questo posto è il guardiano,  
controlla che nessuno tocchi l'avorio,  
quel poco rimasto, dice che adesso solo io posso vederlo.

VII.

L'onda anomala

Lasci l'istinto minimale,  
le cose poco serie, i refusi sul giornale,  
a chi ancora crede in una correzione  
e fissi l'orizzonte,

la sua pancia gravida di onde.  
Resti in piedi nella secca, una sogliola ti fissa,  
resta muta la natura, tutt'intorno si ritira  
con l'onda di risacca che respira.

“Torna! Torna!”  
Grida qualcuno dalla riva,  
ma tu sai che la marea arriva,

che è l'ultima tua sfida  
risalire in superficie,  
ritrovare volume, riassaporare la fine.

\*Vincenzo Frungillo nasce a Napoli nel 1973.

Nella stessa città di Napoli completa un dottorato in filosofia teoretica occupandosi del linguaggio in Martin Heidegger, *Il rischio di una reificazione del linguaggio. Selbst e perdita di Selbst in M. Heidegger*, anno 2002. Negli anni successivi ottiene l'ammissione ai seminari sulle biopolitiche organizzati da Roberto Esposito presso l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa. Pubblica saggi filosofico-scientifici e letterari su riviste (*Atti dell'accademia scientifica e morale, NAE, Atelier, Immaginazione*) e libri collettanei (*Biopolitiche*): scrive su Heidegger, Foucault, Wittgenstein, Fenoglio, Celan, Luzi, Pagliarani ed altri. Tra il 2000 e il 2001 dà vita a diverse iniziative sulla poesia nella città di Napoli. Nel 2002 pubblica il libro di versi *Fanciulli sulla via maestra*. Nel 2007 è finalista del premio Antonio Delfini. Nel 2008 è selezionato per RicercaBo. Tra il 2002 e il 2006 scrive il poema in cinque canti *Ogni cinque bracciate*, edito nel 2009 per la casa editrice Le Lettere, a cura di Andrea Cortellessa, con prefazione di Elio Pagliarani e postfazione di Milo De Angelis. I suoi versi sono compresi in antologie e riviste.

Marco Giovenale

## Quattro malatini

*pass*

con un cavo passante | risolvono | se non risolvono l'eidolon  
mettono in asta l'intero archivio, il fratello morta la sorella, fa così  
casce intere di inediti | genesi e scomparsa delle navi

non epa | non pensarono forse | noi usciamo e andiamo a cena  
prova | scusi glielo passo | tempo mezz'ora  
il segreto della croce e dell'aquila

bicicletta (contromano) | (problemi d'interpretazione)  
il berretto basso | il berretto rosso | spaziatura | elenchi |

\* \* \*

mezzogiorno = vitto

quanta esperienza, (quanto) Paride,  
l'inetto che vale prima  
(prevale).

degli abeti qui fuori sa dire  
*troppo sani o troppo malati*

.....

– timor sui – non si decide.

.....

in ogni caso il carico di aghi  
è senza controllo.  
(e chi vorrebbe cosa, poi?)

le elitre Isuzu fanno il lungolago.  
l'acqua le doppia. sempre  
con quella sua fede compunta.

misurazione del tempo in male.

\* \* \*

bloccato dalla finanza  
through the grapevines  
through the graveyards  
trova il trou il truc du  
monde non è mestieri  
si taglia con la corda  
si lega per la lama  
passa il lungarno alla  
carraia torna a scuola  
a biologia si deve sempre  
tornare a scuola alla  
biologia alfa per alfa  
occhio a occhio

\* \* \*

faccia volgare. di banno, ha. largalunata, di  
villano del mille.

lo scaffale | si seccano  
i semi, inchiostature

shelf \_\_\_\_\_ self

\*Marco Giovenale (1969) vive a Roma e lavora in una libreria antiquaria.

È redattore di <http://gamm.org>, <http://lettere-grosse.blogspot.com>, «bina», «Sud», «Or», e di alcune pagine web non italiane. Collabora alle pagine culturali del «manifesto». Testi in versi o in prosa, o saggi, sono comparsi nel tempo in riviste, tra cui «il verri», «Poesia», «Nuovi Argomenti», «Rendiconti», «Semicerchio», «Private», «l'immaginazione», e varie altre. Libri recenti: in prosa, *Numeri primi* (Arcipelago, 2006); in poesia, *Criterio dei vetri* (Oèdipus, 2007), *La casa esposta* (Le Lettere, 2007, collana FuoriFormato), *Soluzione della materia* (La camera verde, 2009). Altre poesie e prose in *Parola plurale* (Sossella, 2005), *Nono quaderno di poesia contemporanea* (Marcos y Marcos, 2007), e nell'antologia del Premio Antonio Delfini 2009. Per Sossella ha curato nel 2008 la raccolta di Roberto Roversi, *Tre poesie e alcune prose*.

La sua pagina web è <http://slowforward.wordpress.com>

## La Libellula traduzioni





**Letteratura e potere, da *Di qua dal faro* (Milano, Mondadori, 1999, pp. 192-197)***Vincenzo Consolo*

«Dietro le mie azioni non si nascondono né ambizione politica, né passione di settario. Sono uno scrittore libero, che ha dedicato la vita al lavoro, che domani rientrerà nei ranghi e riprenderà la propria opera interrotta... E per i miei quarant'anni di lavoro, per l'autorità che la mia opera ha potuto darmi, giuro che Dreyfus è innocente... Sono uno scrittore libero, che ha un solo amore al mondo, quello per la verità...».

Così Emile Zola, nelle lettere-interventi pubblicati su *Le Figaro* e su *L'Aurore* dal 25 novembre 1897 al 22 dicembre 1900, in tutto tredici, raccolti idealmente e poi materialmente sotto quel titolo, *J'accuse*, scelto da Clemenceau per la pubblicazione della *Lettera al signor Félix Faure, presidente della Repubblica*, la più famosa, la più calcolatamente esplosiva, quella che gli costerà la condanna a un anno di carcere e tremila franchi di ammenda, undici mesi di esilio in Inghilterra (oltre alla sospensione dalla Legion d'Onore, e agli insulti, alle aggressioni, al linciaggio). Lettere-interventi in cui lo scrittore abdica, per così dire, alla sua condizione di letterato per divenire intellettuale 'politico', e per cui adotta un altro tipo di scrittura. «Nel momento in cui l'intellettuale si sostituisce allo scrittore, [...] nasce una scrittura militante interamente liberata dallo stile e che è come un linguaggio professionale della "presenza"» - scrive Roland Barthes. Liberatosi dunque dal proprio stile (e non intendiamo, con questo, un mero fatto formale, ma l'organizzazione di elementi - la struttura, situazione, personaggi - ai fini del romanzo. Zola, poi, come Stendhal, Flaubert, Balzac, Proust, non ha fatto che raccontare la società francese del suo tempo, e in uno stile realistico, anzi, nella sua invenzione, nella obiettività del verismo), uscito fuori dalla propria condizione di scrittore divenuto 'politico', Zola, in quei suoi interventi, ricorre alla scrittura posseduta dalla 'storia', adottandone tutti i toni: si fa cronista, tribuno, predicatore, profeta, forense - tecnico, persino: nel *J'accuse* denuncia nominativamente gli accusatori di Dreyfus per attirarsi l'imputazione di diffamazione e far aprire così un nuovo processo, far trasferire *l'affaire* dalla giurisdizione militare a quella civile. Ma ci sta, dentro quella scrittura, come a disagio, a disagio fuori dal suo stile, fuori dalla sua condizione di scrittore. Ma ci sta. Un superiore dovere morale lo obbliga, il dovere verso la storia per la difesa della verità e della giustizia. Obbligo immediato e non mediato attraverso l'altra scrittura, il romanzo.

Questo il dramma di Zola. Il dramma del primo scrittore dell'epoca contemporanea di fronte alla storia, di fronte al potere. E, con Zola, degli altri scrittori del 'campo letterario' che si schierano con lui, che diventano *dreyfusards*. C'è allora nei passi di Zola che abbiamo sopra riportato, da una parte il suo orgoglio di scrittore, l'orgoglio del suo lavoro, la consapevolezza del suo valore, della sua autorevolezza, ma c'è anche, dall'altra, come una sorta di nostalgia, di rimpianto della sua condizione di scrittore e il desiderio di tornare ad esserlo, essere, col romanzo, mediatamente 'storico', mediatamente 'politico', ma anche essere 'altro'. Ed è per questa mediazione e per questo 'altro' che lo scrittore che si fa intellettuale suscita diffidenza anche nei temporanei suoi alleati, nei professionisti della politica, stabilisce anche con essi un rapporto drammatico che riflette quello tra la tensione verso l'assoluto e la tensione verso il relativo, tra la realtà e la strategia. «Rammento ancora le parole ammirevoli di

Guesde, quando uscì la lettera di Zola. I nostri camerati moderati affermavano: ma Zola non è socialista, Zola è uno scrittore borghese. Volete portare il partito socialista sulla scia di uno scrittore borghese? In quel momento Guesde, come se soffocasse a sentire siffatto linguaggio, spalancò la finestra della sala dove deliberavamo, dicendo: «La lettera di Zola è il più grande atto rivoluzionario del secolo»». Così racconta Jaurès. Ma più tardi Sorel, criticando la seconda fase dell'*affaire*, che aveva reso possibile «un funzionamento passabile del regime parlamentare», non esita a concludere: «Zola è stato l'uomo rappresentativo della buffoneria di quei tempi». E qui il discorso, il dramma, si allargherebbe, su politica e letteratura. Ma torniamo all'*affaire*.

Zola e l'*affaire* Dreyfus. Gli scrittori e l'*affaire* Dreyfus. Quell'*affaire* Dreyfus che sconvolse la Francia per più di un decennio e ancora dopo, che ne cambierà il volto, ne rivelerà il marcio, che obbligherà i francesi a conoscersi, a sapere chi sono. Quell'*affaire* Dreyfus che diventerà l'*Affaire*: della Francia, dell'Europa, del mondo civile contemporaneo. L'affare dell'uguaglianza, della libertà e della giustizia, l'affare del fanatismo e della ragione, della menzogna e della verità, del fascismo e della democrazia. L'innocente Alfred Dreyfus, mandato all'isola del Diavolo, diviene allora l'angelo annunziatore dei primi sinistri bagliori di quel grande incendio che nel secolo nuovo divamperà in Europa e nel mondo, l'annunziatore delle follie e dei massacri. Un fatto enorme, quello di Dreyfus, uno schema, un copione che, nel suo svolgersi, nelle sue comparse, nel coinvolgimento e nelle reazioni degli spettatori, si è ripetuto, si ripete e si ripeterà di qua e di là nel mondo. Fatto enorme (la cui storiografia, come dice Charle, ogni anno, da allora, «porta il suo lotto di opere... senza che mai si arrivi al fondo dell'*affaire*»: e ancora nell'agosto del 1978 sono uscite, presso Grasset, le memorie di Mathieu Dreyfus, il fratello di Alfred, uno dei maggiori protagonisti della battaglia dreyfusarda) che non poteva che succedere in Francia, allora, sul finire del XIX secolo, non poteva deflagrare se non per opera di uno scrittore francese, non poteva non impegnare gli scrittori francesi.

Era quella la Francia che aveva attirato dalla linea del Reno gli scrittori che a Parigi s'erano impossessati delle banche e dell'alta finanza, ebrei che si chiamavano Rothschild, Fould, Cahen d'Anvers, Hottinguer, Erlanger, Pereire... La Francia degli ingegneri usciti dall'*Ecole Polytechnique*, sansimoniani, simboleggiati tutti nella figura di Ferdinand de Lesseps, credenti solo nella tecnica e nello stato liberale come una grande industria dove c'è posto per tutti. La Francia dell'enorme sviluppo delle ferrovie, delle compagnie marittime e delle miniere, uscita salva dalla guerra contro la Prussia e dalla Comune per merito di questa Terza Repubblica industriale e capitalistica che si avviava a celebrare il suo trionfo con l'Esposizione Universale del 1900. Ma era anche la Francia dei nostalgici della monarchia, dei nazionalisti, dei clericali, della nobiltà e della vecchia alta borghesia, della magistratura e di un esercito che, non avendo digerito la sconfitta di Sedan (*l'horrible cri de la débâcle: / trahis! nous sommes trahis!* diceva una canzone del tempo) cercava una rivalse, un'occasione per ristabilire la propria autorità. E nel contempo, anche se la Comune di Parigi si rivelò fatta più nello spirito di Danton che in quello di Lenin, nello spirito di un patriottismo repubblicano, il socialismo, operaistico, internazionalista, anticlericale e antimilitarista, liberatorio e anarchico, si diffondeva. Allo Stato Maggiore, al generale Mercier, al colonnello Sandherr, capo dell'ufficio di statistica - leggesi controspionaggio - all'ineffabile maggiore du Paty de Clam, suo collaboratore, la prova del 'tradimento' gliela fornisce il maggiore Henry con quel *bordereau* scritto dal maggiore Esterházy, nobile, squattrinato e dissoluto, e immediatamente attribuito all'oscuro, insignificante, ebreo

alsaziano, al diligente e 'antipatico' capitano Alfred Dreyfus. Così comincia l'*affaire*, dai *cornets* che madame Bastian, la donna delle pulizie alla ambasciata tedesca di Parigi, confeziona con i pezzetti di carta finiti nel cestino sotto la scrivania dell'addetto militare colonnello von Schwartzkoppen. Ma non è l'*affaire* a spaccare in due la Francia, è l'*affaire* che ne rivela la spaccatura già esistente. E allora: da un parte sorgono i Drumont, i Rochefort, i Barrès, i Maurras, i Déroulède, le leghe nazionaliste, gli studenti e le folle antisemite e fasciste; dall'altra i Picquart, i Scheurer-Kestner, i Lazare, i Clemenceau, i Jaurès, i Millerand, i Guesde, i Sorel...

E il 'campo letterario'? E gli scrittori? Questo è il tema d'indagine del saggio di Christophe Charle *Letteratura e potere*. Saggio sociologico, nella tradizione della sociologia francese, quella scienza che, in una società 'esistente' come quella francese, è in grado di tutto studiare, ordinare e classificare: è per questo che nel Maggio francese gli studenti che volevano sfuggire alla classificazione, al modello univoco, si chiedevano, nel loro truce linguaggio: «Quando l'ultimo dei sociologi sarà stato strangolato con le proprie budella, avremo ancora problemi?». Società e quindi società letteraria, esistente, solida, prestigiosa, autorevole. Al punto che Charle può affermare: «Non è la logica del campo politico (destra/sinistra) a trasformare il campo letterario, ma l'opposto: è il campo politico che è stato ritrasformato in funzione della logica del campo letterario».

Zola e gli scrittori *dreyfusards* (e ci fa piacere trovare da questa parte un bel nutrito numero di scrittori che sono rimasti in primo piano nella storia letteraria mentre, nel campo opposto, scrittori del tutto scomparsi dalla storia letteraria o rimasti in secondo piano) hanno ricreato nell'epoca contemporanea, hanno reso esplicito, hanno storicizzato il dovere dell'*impegno* dello scrittore, il suo ruolo di intellettuale nei confronti della storia, nei confronti del potere politico (*impegno* come lo conio e inteso Sartre, non nel modo inteso e preteso dal campo politico). Da allora, non è stato più possibile, per lo scrittore, ignorare il proprio ruolo di intellettuale se non a rischio dell'accusa di complicità e di collaborazione col potere che perpetra ingiustizie e delitti. Com'è successo, per esempio, in Italia sotto il regime fascista. Scrittori che si definivano *afascisti* riempivano le terze pagine dei giornali coi loro 'elzeviri', chiudendo gli occhi sulla realtà o fingendo ignoranza, alienandosi dietro le vuote squisitezze della 'prosa d'arte'. Ma l'Italia...«in un paese nel quale non esiste una società, è difficile che nasca una società letteraria» ha scritto Moravia. E gli scrittori italiani, i letterati, considerati da sempre dal potere superflui o esonerativi, hanno da sempre stabilito col potere stesso un patto di silenziosa servitù e di connivenza per riceverne protezione ed emolumenti. Solo pochi scrittori, solo scrittori isolati, 'non protetti', hanno sentito il dovere morale di parlare, di battersi per la verità e la giustizia. Sotto il regime fascista e sotto altri regimi, per l'*affaire* Matteotti o per l'*affaire* Moro. Pasolini, fra gli ultimi, è stato uno di questi: da poeta s'era fatto intellettuale, polemista, lanciando dalle prime pagine dei giornali i suoi *j'accuse*, processando il Palazzo per farsi processare, ricorrendo al paradosso e alla satira swiftiana per combattere il potere e il conformismo imposto dal potere. E Leonardo Sciascia. Scrittori isolati. Un saggio sociologico, quindi, come quello di Charle, sullo schieramento degli scrittori italiani nell'*affaire* Moro (trattare o non trattare) sarebbe impossibile o superfluo.

Ma in Francia o in Italia, Dreyfus o Moro, Zola o Pasolini o Sciascia, un dato che la sociologia non può rilevare, appartenendo esso all'ordine, diciamo, interno dello scrittore, è che il dolore della lacerazione fra le due scritture, i colpi subiti per i contrasti, non c'è schieramento politico o letterario che possa alleviarli. Lo scrittore,

allora, era e rimane solo. Quando Zola affermava reiteratamente «sono uno scrittore libero», «sono uno scrittore solo affermava». O solo perché libero.

\*Vincenzo Consolo (Sant'Agata di Militello, 1933) ha esordito nel 1963 con *La ferita dell'aprile* (Mondadori) a cui hanno fatto seguito numerose opere di narrazione e interventi di critica letteraria. Tra i suoi libri ricordiamo: *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (Einaudi, 1976), *Retablo* (Sellerio, 1987), *Nottetempo, casa per casa* (Mondadori, 1992), *L'olivo e l'olivastro* (Mondadori, 1994), *Lo spasimo di Palermo* (Mondadori, 1998), il volume di saggi critici *Di qua dal faro* (Mondadori, 1999) da cui è estratto il saggio *Letteratura e potere* che qui ripubblichiamo per la prima volta per gentile concessione dell'autore. A lui va tutta la nostra amicizia.

**Vincenzo Consolo, *Literature and Power*, da *Di qua dal faro* (Milano, Mondadori, 1999, pp. 192-197).<sup>1</sup>**

Traduzione di *Daragh O'Connell*

«Neither political actions nor party affiliations hide behind my actions. I am a free writer who has dedicated his life to his work, and who tomorrow will return to its ranks and take-up once more his interrupted work. And by the forty years of work, by the authority that my work has been able to grant me, I swear that Dreyfus is innocent... I am a free writer, who has only one love in this world, that of truth...»

So wrote Emile Zola, in his intervention-letters published in *Le Figaro* and *L'Aurore* between 25 November 1897 and 22 December 1900, thirteen in all, collected ideally and materially under the title *J'accuse*. The *Letter to Mr. Félix Faure, President of the Republic*, chosen by Clemenceau for publication, is the most famous, the most passionate and calculatingly explosive, costing him a one-year jail sentence, a 3,000 francs fine and an eleven month exile in London (as well as his suspension from the Legion of Honour, insults, attacks and the threat of lynching). Intervention-letters in which the writer abdicates, if you will, his status as literary figure, in order to become an intellectual, 'political', and for which he adopts another form of writing. «The moment in which the intellectual substitutes the writer, a militant writing completely free of style is born and which is a professional language of 'presence'» - writes Roland Barthes. Therefore, having freed himself from his own style (and by this I do not mean a mere fact of form, but the organization of elements - structure, situation, characters - that go to make a novel. All Zola did, like Stendhal, Flaubert, Balzac, and Proust after him, was recount the French society of his day, and in a realistic style, or better, according to his invention, with the objectivity of *verismo*). Freed from his condition as writer, turning 'political', in those interventions, Zola avails himself of writing possessed by 'history', adopting all of its tones: he makes himself chronicler, tribune, preacher, prophet, even its forensic scientist: in the *J'accuse* he denounces Dreyfus's accusers by name in order to attract the imputation for defamation and in this way open up a new trial, and transfer the *affaire* from military to civil jurisprudence. But he accepts, within that writing, a sort of unease, an unease that goes beyond his style,

---

<sup>1</sup> Originally published as *Prefazione* in Christophe Charle, *Letteratura e potere*, translated by Paolo Brogi (Palermo, Sellerio, 1979)

beyond his condition as a writer. But he accepts this. A superior moral duty obliges him, his duty to history in the defence of truth and justice. An immediate and non mediated obligation through that other form of writing, the novel.

This is Zola's drama. It is the drama of the first writer of the contemporary epoch before history, before power. And, with Zola, of the other writers of the 'literary camp' who side with him, and who become *dreyfusards*. In the passage cited above, there is, therefore, not only the pride in his writing, the pride in his work, the knowledge of its value, its authority, but there is also, with a sort of nostalgia, a regret for his condition as a writer and the desire to return to being one again, to be, with the novel, indirectly 'historical', indirectly 'political', but also to be 'other'. And it is for this mediation and for this 'other' that the writer who becomes an intellectual provokes diffidence even among his temporary allies, among the professional political classes; he also establishes with them a dramatic rapport which reflects the tension towards the absolute and the tension towards the relative, between loyalty and strategy. «I still recall the admirable words by Guesde, when Zola's letter was published. Our moderate comrades maintained: but Zola is not a Socialist, Zola is a bourgeois writer. Do you want to bring the Socialist party onto the side of a bourgeois writer? At that moment Guesde, as if he were suffocating listening to such language, threw open the window in the room where we were deliberating, saying: "Zola's letter is the greatest literary act of the century"». So writes Juarès. But later Sorel, criticising the second phase of the *affaire*, which had made possible «a passable functioning of the parliamentary regime», did not hesitate in concluding: «Zola was the representative man of the stupidity of those times». And here the discourse, the drama, would widen to literature and politics. But let's return to the *affaire*.

Zola and the Dreyfus *affaire*, writers and the Dreyfus *affaire*. The Dreyfus *affaire* which overwhelmed France for more than a decade and beyond, which changed its face, revealed its rotten core, and obliged the French to know themselves, understand who they are. That Dreyfus *affaire* which will become the *Affaire*: of France, of Europe, of the contemporary civil world. The affair about equality, liberty and justice, the affair about fanaticism and reason, lies and truth, fascism and democracy. The innocent Alfred Dreyfus, sent to Devil's island, then became the announcing angel of the first sinister sparks of that great fire that in the new century will flare up in Europe and in the world, the announcer of madness and massacres. Dreyfus's is an enormous fact, a model, a script which, in its unfolding, protagonists, extras, the involvement and reactions of spectators, repeated itself, repeats itself, will repeat itself here and there across the world. An enormous fact (its historiography, as Charle says, every year since then, «brings its batch of works [...] without ever touching the bottom of the *affaire*»: and again in the August of 1978 Grasset published the memoirs of Mathieu Dreyfus, Alfred's brother, one of the major protagonists of the dreyfusard battle) which could only have happened then in France, towards the end of the nineteenth century. It could not have exploded without the work of a French writer, could not have not occupied French writers.

That was the France which had attracted from the Rhine line the Jews who in Paris took control of the banks and high finance, Jews by the name of Rothschild, Fould, Cahen d'Anvers, Hottinguer, Erlanger, Pereire... The France of engineers from the *Ecole Polytechnique*, Saint-Simonists, all of whom were symbolised in the figure of Ferdinand de Lesseps, believers only in technology and the liberal state as a great industry where there was work for all. The France of the enormous railway

development, maritime companies and mining, the France that had survived the Prussian war and the Commune thanks to this industrial and capitalistic Third Republic which set out to celebrate its triumph with the Universal Exposition of 1900. But it was also the France of those nostalgic for the monarchy, of nationalists, of clerics, of nobility and the old upper bourgeoisie, of the magistracy and of an army that, not having digested the defeat of Sedan (*l'horrible cri de la débâcle: / trahis! Nous sommes trahis!* went a song of the time) sought revenge and an occasion to re-establish its authority. And at the same time, even though the Paris Commune revealed itself to have been made more in the spirit of Danton than Lenin, in the spirit of a republican patriotism, there also spread socialist, labour, internationalist, anticlerical, antimilitarist and anarchic movements. The General Staff, General Mercier, Colonel Sandherr, head of the Statistics office - tied to counter-espionage - the ineffable Major du Paty de Clam, whose collaborator, Major Henry, furnished him with the proof of 'treason' with that *bordereau* written by Major Esterházy, himself a nobleman, dissolute and penniless. And immediately it was attributed to the obscure, insignificant, Alsatian Jew, the diligent, unpleasant Captain Alfred Dreyfus. This was how the *affaire* began, from the *cornets* that Madame Bastian, the cleaning lady in the German embassy in Paris, prepared with the pieces of paper from the wastepaper basket underneath the writing table of the military attaché Colonel von Schwartzkoppen. But it is not the *affaire* which splits France in two; it is the *affaire* which reveals the pre-existing split. And so, on the one side the Drumonts, Rocheforts, Barrès, Maurras, Déroulèdes, the nationalist leagues, the students, the anti-Semitic and fascist crowds rise up; on the other the Picquarts, the Scheurer-Kestners, Lazares, Clemenceaus, Jaurès, Millerands, Guesdes, Sorels...

And the 'literary field'? The writers? This is the subject of investigation in Christophe Charle's *Literature and Power*. A sociological essay, in the tradition of French sociology, that science which, in an 'existing' society like the French one, is in a position to study, order and classify everything. It is for this reason that in May 1968 students wishing to escape classification, the univocal model, asked, in that threatening language of theirs: «When the last of the sociologists has been strangled by their own guts, will we still have problems?» Society and therefore literary society, existing, solid, prestigious, authoritative. To the point that Charle can state: «It is not the logic of the political sphere (right / left) which transforms the literary one, but the opposite: it is the political sphere which was retransformed according to the logic of the literary sphere».

Zola and the *dreyfusard* writers (it is pleasing to discover that on this side a good number of writers remained on the front line of literary history, while others, on the opposite side, are writers almost completely forgotten by literary history or marginal at best) in the contemporary age have recreated, have rendered explicit, have historicized the duty of *commitment* of the writer, his or her role as intellectual with regard to history, with regard to political power (*commitment* as it was coined and understood by Sartre, not in the sense of it how it is understood or asserted by political power). Since then it is no longer possible for the writer to ignore his or her role as intellectual without risking the accusation of being complicit and collaborating with the power which perpetrates injustices and crimes. As happened, for example, in Italy under the Fascist regime. Writers who declared themselves *afascist* filled the third pages of newspapers with their 'little essays', closing their eyes to reality or faking ignorance, ignoring it behind the empty exquisiteness of art prose. But Italy... «in a country in which society does not exist, it is difficult for a literary society to be born» wrote Moravia. And Italian

writers, literary figures, were always considered superfluous or decorative by the power of the time, have always established a silent pact of servility and connivance with power itself in order to receive protection and emoluments. Only a few writers, a few isolated writers, 'the unprotected', have felt it their moral duty to talk, to fight for truth and justice. Under the Fascist regime and under other regimes, for the Matteotti *affaire* or for the Moro *affaire*. Pasolini, among the last, was one of these: from a poet he made himself an intellectual, a polemicist, launching from the front pages of newspapers his own *j'accuse*, putting the Palaces of power on trial to have himself tried, availing himself of paradox and Swiftian satire to combat power and the conformism imposed by that power. And Leonardo Sciascia. Isolated writers. A sociological essay, therefore, like Charle's one, on the positions taken by Italian writers in the Moro *affaire* (to discuss or not discuss) would be impossible or superfluous.

But in France or Italy, Dreyfus or Moro, Zola or Pasolini or Sciascia, a thing that sociology cannot reveal, given that it belongs to the internal order of the writer, is that there is no taking of political or literary sides which can alleviate the pain of the laceration between the two types of writing, the blows received because of the clashes. The writer, therefore, was and remains alone. When Zola maintained repeatedly «I am a free writer», he was in effect saying «I am all alone as a writer». Or alone because free.



**Kapka Kassabova, da: Geography for the Lost** (Bloodaxe Books, 2007)\*  
Traduzione italiana di **Serena Todesco**

### **Geography for the Lost**

The outlines of the hills are clear, very clear.  
The stones are full of stately glee.  
We don't know what has brought us here.  
We don't know what will make us free.

Seagulls in free fall, marbled weather –  
with or without us, this city is complete,  
and other cities for that matter,  
and villages, and countrysides. They sleep

in peace without us. Yes, an insult. Never mind,  
we're here. Uninvited, but we're here.  
We even have a window, and we're pleased to find:  
the outlines of the hills are clear, very clear.

### **Geografia per dispersi**

Le colline hanno contorni chiari, chiarissimi.  
Si caricano le pietre di gioia solenne.  
Non sappiamo cosa ci ha condotti qui.  
Non sappiamo cosa ci renderà liberi.

Gabbiani in caduta libera, meteo di marmo –  
con o senza noi, la città è completa,  
e altre città per quel che conta,  
e villaggi, e campi. Dormono

in pace senza di noi. Un insulto, sì. Non importa,  
noi siamo qui. Indesiderati, ma ci siamo.  
Abbiamo persino una finestra e, felici, guardiamo:  
le colline hanno contorni chiari, chiarissimi.

### **I want to be a tourist**

I imagine my life as a city  
somewhere in the third world, or the second.  
And I want to be a tourist  
in the city of my life.

I want to stroll in shorts and baseball hat,



with laminated maps and dangling cameras.  
I want to find things for the first time.  
Look, they were put there just for me!

I want a room with musty curtains,  
I want a view of rubbish dumps and urchins,  
I want food poisoning, the dust of traffic  
in the mouth, the thrill of others' misery.

Let me be a tourist in the city of my life.  
Give me over-priced coffee in the square,  
let me visit briefly the mausoleum of the past  
and photograph its mummy,

give me the open sewers, the stunted dreams,  
the jubilation of ruins, the lepers, the dogs,  
give me signs in a funny language that I never  
have to learn. Then take my money and let me go.

### **Voglio fare la turista**

Mi immagino la vita come una città  
in qualche angolo del terzo, o secondo mondo.  
E voglio fare la turista  
nella città della mia vita.

Voglio camminare in calzoncini e visiera  
lucide mappe e obiettivo al collo.  
Scoprire le cose per la prima volta.  
Ecco, le mettono qui solo per me!

Voglio una camera con tende cascanti.  
Voglio uno scenario di discariche e teppistelli.  
Voglio cibi indigesti, fumi del traffico  
in bocca, il fremito delle miserie altrui.

Fammi fare la turista nella città della mia vita.  
Dammi un caffè salato nella piazza del centro,  
fammi entrare un attimo nel mausoleo del passato  
e fotografarne le mummie,

dammi le fogne a cielo aperto, i sogni sofferti,  
il giubilo delle rovine, i lebbrosi, i cani,  
fammi cenni in una lingua stramba che mai  
dovrò imparare. Poi prendi i miei soldi e lasciami andare.

### **The Quick Life**

*(For Michael)*

In the winter we went  
travelling different ways.  
One night, I slept  
under red rugs in the Balkans  
and felt our child inside me.  
So there you are, I said to the child,  
there you are. I turned to tell you  
the sudden news, then woke up.  
The next night, I gave birth to our child.  
It was painless and clean, and lonely.  
I looked down to see and it was spring,  
pollen snowed over the Danube.  
The following night, the child  
was learning to read – so clever, our child, so clever.  
I woke up. I was knee-deep in the Black Sea.  
Summer was here. On the fourth night,  
our child was leaving home. Goodbye,  
I cried, Goodbye. It was autumn.  
I woke up in the ruins of my home-town,  
my hair was grey. My love, I scribbled on a postcard,  
we had so little time for this. We had so little time.

### **La vita rapida**

*(Per Michael)*

In inverno partiamo  
per viaggiare in più direzioni.  
Una notte, dormo  
nei Balcani sotto rosse coltri  
e dentro me sento il nostro bambino.  
Eccoti qui finalmente, gli dico,  
eccoti qui. Mi volto verso te  
per dirti la novità, poi mi sveglio.  
La notte dopo, do alla luce il nostro bambino.  
È indolore e pulito, solitario.  
Guardo giù per vedere, è primavera,  
cade neve di polline sul Danubio.  
La notte dopo, il bambino  
impara a leggere – così dotato, questo nostro bimbo, così dotato.  
Mi sveglio. Sono immersa fino al ginocchio nel Mar Nero.  
L'estate è qui. La quarta notte,  
il nostro bambino se ne va di casa. Addio,  
gli grido, Addio. È autunno.  
Mi sveglio tra le rovine della mia città,

con i capelli grigi. Amore mio, scribacchio su una cartolina,  
così poco tempo abbiamo avuto per questo. Così poco tempo.

### **Theresa goes home**

Savagery, like love, lives in the details.  
Theresa walks along a dusty road,  
carrying a water-jug. The baby kicks inside her.  
She squints against the midday sun,  
the heat moves. Twelve militia thugs arrive.  
She doesn't die from it, not now.

Savagery, like love, lives in the mind.  
Theresa goes home with an empty jug.  
The baby has stopped moving.  
Out in the setting sun with trembling hands  
she digs out roots in human shapes,  
and cries their names deep in the dark red soil.

### **Teresa torna a casa**

La barbarie, come l'amore, abita nei dettagli.  
Theresa cammina sola in una strada di polvere,  
porta una brocca d'acqua. Il bambino le calcia dentro.  
Il sole di mezzogiorno le socchiude gli occhi,  
il caldo le balla attorno. Arrivano dodici mostri miliziani.  
Lei non ne muore, non adesso.

La barbarie, come l'amore, abita nella mente.  
Theresa va a casa con la brocca vuota.  
Il bimbo non si muove.  
Fuori nel sole che tramonta, le mani tremanti  
scava dal profondo radici di forma umana,  
ne grida il nome nel fondo della rossa terra tetra.

\* I testi originali in lingua inglese appaiono per gentile concessione di Neil Astley editor at Bloodaxe Books.

\*Kapka Kassabova (1973) è nata ed è cresciuta a Sofia, in Bulgaria, dove è rimasta fino a 16 anni. Figlia di due scienziati, è dapprima emigrata in Gran Bretagna, poi in Nuova Zelanda, dove ha vissuto fino al 2004, anno in cui ha deciso di trasferirsi a Edimburgo, in Scozia, dove vive come una "happy cultural mongrel", come lei stessa si definisce. Inizia a pubblicare poesia nel 1997, con *All roads lead to the sea* (Auckland University Press) e *Dismemberment* (Auckland University Press, 1998). Le ultime raccolte di poesie sono *Someone else's life* (2003) e *Geography for the Lost* (2007) che confermano il suo talento di viaggiatrice inquieta e "randagia" tra culture. È anche scrittrice di guide e racconti di viaggio, per i quali ha ricevuto

due volte il “New Zealand Cathay Pacific Travel of the Year Award”. Nel 2008 ha pubblicato il romanzo *Street Without a Name: childhood and other misadventures in Bulgaria* (Portobello/Penguin New Zealand, 2008), un “viaggio non sentimentale” nella Bulgaria del comunismo, tra autobiografia e romanzo di formazione. Kapka scrive regolarmente su diversi giornali britannici e neozelandesi, tra cui The Guardian, Times Literary Supplement, The NZ Listener e The Sunday Times; lavora anche per BBC Radio e Radio 3. Attualmente è Royal Literary Fund Yellow alla University of Strathclyde, Glasgow. [www.kapka-kassabova.com](http://www.kapka-kassabova.com)

\*Serena Todesco è nata nel 1980 e traduce poesia dall’inglese da quando qualcuno ha creduto al ritmo delle sue parole. Ha pubblicato su “El Ghibli”, “Tratti” e “Semicerchio” e ha lavorato per alcuni festival di poesia, in Italia e in Croazia, dove ho portato le sue traduzioni di Arundhati Subramaniam (*ParmaPoesia*, Parma, giugno 2008) e Roberta Bertozzi (*Međunarodni festival suvremene poezije*, Zagabria, aprile 2009). L’ultimo lavoro, insieme a William Wall, è la traduzione in inglese di alcune poesie inedite di Rosaria Lo Russo, che dovrebbero essere pubblicate nel 2010. Dopo varie (dis)avventure lavorative italiane, nel 2007 ha scelto di sconfinare nel mondo dell’accademia, complice una borsa di studio inaspettata. Da allora, la critica della letteratura accompagna e completa l’amore per la traduzione e la scrittura. Attualmente vive a Cork, Irlanda, anche se si considera “un perfetto soggetto nomade”.

## Il diario del traduttore

a cura di *Marco Sonzogni*



## The colour of Politics and the Politics of Translation: Shades of Black in *Finnegans Wake*

Marco Sonzogni

*in memoriam Gus Martin (1935-1995) and Luigi Schenoni (1935-2008)*

«My father wanted me to take Greek, my mother German, and my friends Irish. Result I took Italian»  
James Joyce

«The understanding of the task of the translator and the practice of the craft are related but different»  
Gayatri Chakravorty Spivak

«The truth is that Joyce didn't give a damn about all our problems of translation»  
Umberto Eco

A cliché of translation is that the translated text, in one way or another, is inevitably worse than the original. I believe that there are exceptions: sometimes at macro-level and more often at micro-level - a passage, a sentence, a single word even. By way of introduction to a discussion of literary translation in connection with colours and politics, let us look at the English original of Dan Brown's *Angels & Demons*. In one of the several passages where the dialogue is in Italian, Robert Langdon and his female companion, Vittoria Vetra, encounter «a cloaked couple»: two elderly women, irate that they had to leave early the church of Santa Maria della Vittoria in Rome because «some man had appeared and told them the church was closing early». When Vittoria asks them whether they knew the man, they shake their heads and explain that the man was «a *straniero crudo*», which literally means 'an uncooked foreigner'. In the Italian translation of the novel, however, we read the correct «uno straniero maleducato» ('a rude foreigner') – an example where the translation of Dan Brown's original idea of an ill-mannered stranger into nonsensical Italian has been rectified by the conversion of the whole text into Italian. Never mind, let us turn to a different brown altogether...

\* \* \* \* \*

So let us look at the etymology, meanings and uses of the adjective *brown*. *The Oxford English Dictionary*, states that the etymology of *brown* bridges Germanic and Romance languages, from the Old English *brún* to the modern German *braun*; from the Latin *brūnus* to the Italian, Spanish and Portuguese *bruno*. In terms of meaning, *brown* may be used 1) as poetic synonym of dusky and dark; 2) as the proper name of a composite colour produced by a mixture of orange and black (or of red, yellow, and black), and varying greatly in shade according to the proportion of the constituents (brown is the colour produced by partial charring or carbonization of starch or woody fibre, as in toasted bread or potatoes, peat, lignite, withered leaves); 3) to denote racial characteristic, describing the colour of the skin; 4) with reference to the sword, steel, etc., meaning burnished, glistening. Composite words include the alliterating 'brown

bastard', which is a variety of sweet wine, and above all «brown bag», which is a plain brown paper-bag used especially to lack and carry lunch into a work-place or meeting (a chiefly *N. Amer.* usage). In fact, we are now going to deal with «brown envelope» and «brown paper».

«The “brown envelope” culture in Irish politics» - writes Conor O’Cleary in an article titled *Will corrupt leaders get their due?* and published in *The GlobalPost* - «was an open secret in Ireland in the 1980s and 1990s but the parties were protected by a culture of *omertà*». The significance of the use of the Italian word *omertà* is self-evident: as a synonym of what can be loosely translated as ‘convenient silence’ - usually associated with knowing about, or having witnessed, an unlawful or dubious activity (especially linked to the operations of the mafia) - its meaning is now universal and so there is no need for translation.

For the sake of argument, let us imagine that this passage were to be translated into Italian. How would one render «brown envelope»? This expression is used in government, business and popular culture to refer to the delivery of ‘concealed material’ - be it bribe money, top-secret documents or any kind of ‘under the table’ exchange. In the 1980s BBC television sitcoms *Yes Minister* and *Yes Prime Minister*, for example, Sir Humphrey Appleby makes use of it.

Now, looking at the last thirty years of Italian politics, up to and including the present day, the word *tangente* is the obvious choice. Yet its geometrical connotations do not really make it the perfect translation. As explained in the *Dizionario etimologico italiano*, *tangente* derives from the Latin *tangens*, *tangent-em*, pr. pple. of *tangĕre*, which means to touch and is used to describe «a straight line which touches a curve (or curved surface), i.e. meets it at a point and being produced does not (ordinarily) intersect it at that point». The word *bustarella* is, to my mind, a better option. A diminutive form of *busta* - linked by some to the Greek word for bag, *bústra*, and by others to the Greek word for box, *búxida* - *bustarella* literally means ‘little envelope’ and refers especially to an envelope stuffed with money (English dictionaries translate it as ‘bribe’ or ‘backhander’)... Then again, I don’t think *bustarella* captures ‘brown envelope’ perfectly, because it lacks a colour.

Never mind the brown envelope, let us turn instead to brown paper and consider the following lines:

Buy a book in brown paper  
from Faber and Faber  
to see Annie Liffey trip, tumble and caper  
sevensins in her singthings  
Plurabelle on her prose  
seashell ebb music wayriver she flows.

James Joyce wrote this text in 1930 as a ‘publicity jingle’ for Faber & Faber’s publication of *Anna Livia Plurabelle* - the fluvial instalment of his new *work in progress*, which would come out in its entirety almost a decade later, with the same publisher but with a new title: *Finnegans Wake* (1939). As one can infer from the last line, the pre-text of these lines is the lyrics of an English nursery rhyme, *Ride a cock horse*:

Ride a cock horse to Banbury Cross

to see a fine lady upon a white horse  
with rings on her fingers and bells on her toes  
she shall have music wherever she goes.

Joyce cleverly parodies this nursery rhyme to celebrate his Irish «donniccioula» - as Joyce himself refers to Anna Livia Plurabelle in his 26 March 1940 letter to one of his Italian translators, Ettore Settanni - in place of an English lady, Her Majesty the Queen, Elizabeth I of England.

Now, I have only recently come across this jingle reading John Mullan's article on T.S. Eliot's editorial career at Faber & Faber, titled *Style Council* and published in *The Guardian*. When archival and bibliographical research did not produce any reference to existing Italian translations of it, I decided that this would be my first foray in translating Joyce - immediately feeling the pressure of joining a long list of skilful translators like Carlo Linati, Cesare Pavese, Luigi Schenoni, Daniele Benati.

For the moment, I would like to consider the first line (I will return to this poem later). In the first draft, I translated «a book in brown paper» as «un libretto marrone». As it happened, browsing in a Dublin bookshop some years ago, I came across and bought the book in question: Faber & Faber's first edition of *Anna Livia Plurabelle* in the Criterion Miscellany Series (No. 15): 32 pages in total, A5 format, red ink on brown cover, originally sold at one shilling net (a figure that in the intervening years had soared to four hundred euro...). The brown paper Joyce refers to, is that used for the covers - the colour of the paper on which the text is printed is the traditional cream-white. So I felt justified in making a number of adjustments in my translation: change *libro* to *libretto*, so as to reflect the actual size; do away with *carta* and simply juxtapose the adjective *marrone*. I felt that the literal translation - *un libro in carta marrone* - would have given an inaccurate description in terms of both size and colour. Then again, that is what Joyce wrote, I reminded myself, and so I began to reconsider my decisions, even though I didn't really see many alternatives apart from adopting a literal translation. One possible change was to replace *carta* with *copertina*: *Un libro dalla copertina marrone*, which would make the first line not only longer (in the original this line is quite short and direct) but also slower because of the cumbersome *dalla*. In the end, I decided to keep *carta* (half the number of syllables) and try *bruna* instead of *marrone* (one syllable shorter): *Un libro in carta bruna*. For some reason, the adjective *bruno* - though acoustically (and etymologically) close to the English *brown* - did not convince me. But it took little to persuade me of its legitimacy.

Bruno, in fact, has a powerful literary pedigree. Dante uses it in Canto XXVI of *Purgatorio*. The setting of this canto is the Seventh Terrace, where Dante and Virgil encounter the *spiriti* of the Lustful. Divided into two groups, those who pursued natural lust and those who instead indulged in unnatural lust, these souls are attracted to Dante because, being still alive, he leaves a shadow as the sun strikes him. Two of them, the Italian poet Guido Guinizzelli and the Provençal poet Daniel Arnaut, converse with him. Dante likens the Lustful and their movements to a flock of migrating cranes and to a brown file of ants: «così per entro loro schiera bruna | s'ammusa l'una con l'altra formica, | forse a spiar lor via e lor fortuna» (*Purg XXVI 34-36*).

Now, the image of the *schiera bruna* is borrowed by Primo Levi, who quotes Dante *verbatim* in his 1980 eponymous poem:

Schiera bruna



Si potrebbe scegliere un percorso più assurdo?  
In corso San Martino c'è un formicaio  
a mezzo metro dai binari del tram,  
e proprio sulla battuta della rotaia  
si dipana una lunga schiera bruna,  
s'ammusa l'una con l'altra formica  
forse a spiar lor via e lor fortuna.  
Insomma, queste stupide sorelle  
ostinate lunatiche operose  
hanno scavato la loro città nella nostra,  
tracciato il loro binario sul nostro,  
e vi corrono senza sospetto  
infaticabili dietro i boro tenui commerci  
senza curarsi di  
    non lo voglio scrivere,  
non voglio scrivere di questa schiera,  
non voglio scrivere di nessuna schiera bruna.

13 agosto 1980

For over a year I have been working with the American literary translator Harry Thomas on a daunting project: to produce a new English translation of Levi's *Collected Poems* (an incomplete selection of Levi's poems in Ruth Feldman and Brian Swann's translation was published by Faber & Faber in 1988). When we came to translate this poem (not included in Feldman and Swann's selection), we were mindful of the presence of Dante (which is referenced in a note at the bottom of the page in the Einaudi edition of Levi's *Collected Works* but omitted in the Garzanti edition of *Ad ora incerta*). So much so that not only did we consider inserting an established English translation of the quotation from *Purgatorio* but also making it visible as a quotation by writing the lines in italics, and thus alerting the reader to the intertextual reference. We looked at two (complete) American translations of the *Commedia*, separated by over a century: Allen Mandelbaum's (1982) and Henry Wadsworth Longfellow's (1867). In Mandelbaum's translation, *schiera bruna* is given as «dark company»; in Longfellow's, as «brown battalions». Now, both are powerful and evocative, but Longfellow's is ominously poignant.

«Brown battalions» appears in the lyrics of a German song, *Die Fahne hoch!*: «Die Straße frei den braunen Bataillonen | Die Straße frei dem Sturmabteilungsmann!». Penned in 1929 by Horst Wessel - a Nazi activist and local commander of the Nazi militia, the SA, in the Berlin district of Friedrichshain - this *lied*, also known with its opening line, was the anthem of the Nazi Party from 1930 to 1945. When the Nazis came to power in 1933, *Die Fahne hoch!* or *Horst-Wessel-Lied* was declared by law (May 19, 1933) a national symbol and was used as co-national anthem. Thus Nazi Germany had effectively a double anthem: the first verse of the *Deutschlandlied* was followed by the *Horst Wessel-Lied*. The printed version of the *Horst Wessel-Lied* in 1934 was accompanied by a directive requiring that the right arm be raised in a 'Hitler salute' when the first and fourth verses were sung (top Nazi leaders are seen singing the song at the end of Leni Riefenstahl's 1935 film *Triumph of the Will*). Following the fall of the Nazi regime in 1945, the 'Horst-Wessel-Lied' was banned and its tune and lyrics are illegal in Germany and Austria to this day (except for educational and scholarly uses under sections 86 and 86a of the Strafgesetzbuch, Germany).

It is plausible that Levi knew (heard?) the *Horst-Vessel Lied* - whether before, during or after his imprisonment at Auschwitz does not really matter. And even though he admitted to knowing 'little German' when he entered the camp, Levi also stated that he 'made an effort to learn it as well and as quickly as possible' because survival could depend on speaking the language. Thus *braunen Battaillonnen* may have come to share the same space in Levi's memory as Dante's *schiera bruna* (what the image represents, however, is likely to differ greatly from both sources: in the poem, in fact, Levi talks about a file of ants dangerously marching on the tracks of Turin's tram-tracks in Corso San Martino; besides, who do these sisters - described by Levi as «stupid», «nervous», «obstinate», «industrious» and «indefatigable» - actually represent? Do they stand for the Jewish people or any persecuted people waiting to meet a cruel destiny...?).

Now, back to the translation, in the end we decided to follow Levi and fully integrate the reference to Dante in the text. Thus we came up with our own translation instead of inserting an existing one. For *schiera bruna*, however, we opted for Longfellow's version. So here is our translation:

#### Brown Battalion

Is it possible to adopt a more absurd route?  
In San Martino Street there is an anthill

half a meter from the streetcar line,  
and right there at the base of one of the rails

a long brown battalion of ants is unwinding.  
Muzzle to muzzle one ant meets another,

perhaps to learn news of their journeys or fortune.  
In short, these stupid sisters

nervous obstinate industrious  
have excavated their city inside our city,

mapped out their line of tracks beside our tracks.  
and they run over ours without suspecting,

indefatigable in their precarious business,  
taking no notice...

I don't want to write it,

I don't want to write about this brown battalion.  
I don't want to write about any brown battalion.

August 13, 1980

The translation of brown envelope and brown paper, by comparison, suddenly seems a trivial matter. Yet it has triggered a course of intertextual associations and readings whereby two great authors of the twentieth century, Joyce and Levi, have been linked to one of the greatest masters of the past, Dante, through a seemingly unimportant adjective of colour. This illustrates how literary translation should always

be approached as an exercise in comparative literature and how scholarship and creativity, intertextuality and individuality are indissoluble as well as indispensable.

\* \* \* \* \*

As Michael Cronin convincingly argues throughout *Translation and Globalisation* (2003), «a primary function of literary translation in a global age is to replenish the intertextual resources of a culture». Thus the purpose of comparative literature should be precisely to inform literary translation - and also literary theory - of every opportunity to engage in a cross-cultural dialogue and through it to enhance the capital of intertextual resources that source and target systems can share.

During the last decade or so, debates on cultural politics have insistently questioned the nature and purpose of comparative literature. According to Spivak, comparative literature is a dying discipline in need of a makeover. To this topic she has dedicated a series of lectures in critical theory (*The Wellek Library Lectures*), published under the ominous title *Death of Discipline* (2003). Moving from Bernheimer's *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995) and from Volkman's *Revitalizing Area Studies* (1997), Spivak calls for a renewed commitment to comparative literature and proposes up-to-date guidelines to reformulate the domain(s) and function(s) of the discipline. The content of her arguments is more encouraging than the title would lead to believe. Deeply rooted in post-colonial theory, militant gender studies and cultural politics based on the notions of «crossing borders», «collectivities» and «planetarity», the range of Spivak's analysis is challenging. The scope and implications of her understanding of comparative literature - from Dante to Derrida; from Democracy to Doctors without Frontiers - go beyond the present discussion. Instead, I would like to discuss three other contemporary scholars who have remapped the subject and functions of comparative literature in general and in particular its political perspective. These scholars are Pascale Casanova, David Damrosch and Franco Moretti. Their considerations affect, albeit indirectly, translation.

In *La république mondiale des lettres* (1999), the French scholar Casanova identifies nationalism as the virus responsible for the flaws of comparative literature. She claims that it is necessary «to change our ordinary way of looking at literary phenomena», arguing that «as a result of the appropriation of literatures and literary histories by political nations during the nineteenth century», even though one is not always aware of it, «our literary unconscious is largely national» and therefore the «instruments of analysis and evaluations are national». Casanova concludes that «the study of literature almost everywhere in the world is organized along national lines». It follows that translations too are to be domesticated so as to be fully integrated in the national canon.

Now, lifting this national bias in favour of a world republic of letters has its own limits. As the American scholar David Damrosch points out in *What is World Literature?* (2003), «a-national ambitions» can backfire. Some scholars maintain that literary works across cultures exemplify what Northrop Frye defines as «archetypes» or «invariants», using the term recently proposed by the French comparatist Étiemble. In his polemic *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire* (1988) Étiemble suggests that common literary patterns must provide the necessary basis for any truly global understanding of literature. Yet, argues Damrosch, «such universals quickly shade into vague generalities that hold less appeal today, at a time when ideals of melting-pot

harmony have faded in favour». Scholars of world literature, Damrosch warns, run the risk of becoming «little more than the literary eco-tourists described by Susan Lanser, who dwell mentally in one or two (usually Western) countries, summer metaphorically in a third, and visit other places for brief interludes». In this context, foreignised translations can become privileged sites of literary ecotourism.

In *La letteratura vista da lontano* (2005), the Italian scholar Franco Moretti has outlined an alternative approach to literature, which he refers to as *distant reading* (as opposed to *close reading*). Contrary to *New Historicism* and *Cultural Studies*, which turned to other domains, the object of this alternative way of reading, argues Moretti, remains literature, which is seen from the distance. What this means is that *close reading* is replaced with reflections on artificial objects: charts, maps, trees. Now, these different objects are all the result of a deliberate process of reduction or abstraction: in other words, of a detachment from the text in its concreteness. Moretti refers to this method as *distant reading*, where distance is not an obstacle to knowledge but one of its specific forms. And if on one hand distance blurs details, as Moretti candidly admits, on the other it enables one to better understand «the relationships, the patterns, the forms». The awareness that *distant reading* can come at the expense of the detail, in my opinion, signals the limit of this theory of comparative literature. The most worrying consequence, I would argue, is the progressive departure from the primary text and neutralisation of its specific linguistic and cultural markers in lieu of an abstract interpretative model based on historical, mathematical and statistic readings derived from an ever-expanding network of secondary texts. Consequently, translation itself becomes, to a certain extent, unnecessary: an accessory meaningful only insofar as it provides information to be input into a pre-determined, pre-constructed paradigm.

Yet literature, as Spivak shrewdly observes, «contains the element of surprising the historical» and a literary text «produces the effect of being inevitable» and «the effect is what provokes reading, as transgression of the text». The generic morphology of Moretti's *distant reading* ultimately underestimates, not to say overlooks, the surprising and the transgressive, which often act as important indicators of cultural difference and artistic individuality.

It is crucial that these opposing reading strategies and interpretative models - to put it bluntly, the French tradition of philosophy of text versus the German tradition of philology of text; the new school of distant reading versus the old school of close reading - come to converge rather than drive one another the opposite ends of the interpretative spectrum. As already remarked, literary translation is, in my opinion, the domain where this convergence is not only desirable but possible and necessary. All the more so if one deals with a writer like James Joyce.

\* \* \* \* \*

Some books are translated once; some books are translated several or many times; some books resist or even defy translation. The works of Joyce fit into all of these categories. In most European languages, including Italian, there are different translations of *Portrait of the Artist as Young Man* and *Dubliners*; *Ulysses* too has been translated in full, at least once; and so have his poems and his play. *Finnegans Wake* however - not surprisingly perhaps, in spite of the recently increased number of versions - has few complete translations. The actual translatability of this modernist masterpiece *Finnegans Wake* has been, and still is, the subject of heated debates among scholars. For

my part I agree with those who believe that one can indeed attempt to climb the «turrace of Babel» that is *Finnegans Wake* precisely because it is multilingual. Others, of course, like Susan Sontag, maintain that *Finneagns Wake* is «perhaps the only important book that can't be translated... for the reason that it is not written in only one language». Then again, «despite its wealth of languages» as Eric Bulson claims on the basis of Joyce's own observations, «*Finnegans Wake* is an Italian text». This assertion, as convincingly argued by Corinna Del Nero, is particularly true of *Anna Livia Plurabelle* (I viii), for which there exist three translations into Italian. The first two, done in 1938 and published in 1940, are partial and involved Joyce himself and two co-translators, Nino Frank and Ettore Settanni. The third, published in 1995, was painstakingly penned by Luigi Schenoni, who for over thirty years heroically worked on the first full translation of *Finnegans Wake* into Italian. His death has left the endeavour of a lifetime unfinished and big shoes to fill (as the growing number of undergraduate and postgraduate studies in Italy and elsewhere illustrate).

The charm of *Finnegans Wake* rests precisely in its inexhaustible and unsolvable multilingualism - a code that proved daunting even for the author himself (Joyce argued that an attempt at translating *Finnegans Wade* had to be made while he was still alive) and that calls for, but ultimately seems to elude, every effort to crack it. My own experience of this book - an intimidating and bewildering presence since 1996, when I first attempted to read it in tandem with *Ulysses* as a student of University College Dublin's MA in Anglo-Irish Literature & Drama - is one of short-lived successes and long-lasting failures. Yet even the glimpse of an interpretative breakthrough calls for an unyielding commitment to every word, every letter even, of this impenetrable fortress.

The following incident shows how rewarding this endeavour can be, and how crucial to translation. These days, I often take *Finnegans Wake* on long distance travels precisely because its multilingual mayhem is a bounty of interpretative conundrums and consequently an endless reservoir of near-impossible challenges for the prospective translator. Now, on a recent flight I re-read once again ALP (I viii). When I read the menu, I noticed that the wine list included an unusual Italian wine from the Salento region in Puglia, southern Italy: namely, a *Negroamaro* (*Niruamaru* in the dialect of the region). This type of wine is produced from the darkest of grapes: its very name, in fact, is the combination of the Latin and Greek word for black: *nigrum* and *maurós*. Now, this Greek word immediately reminded me of an exclamation in ALP, «Mavro!»:

Dell me where, the fairy ferse time! I will if you listen. You know the dinkel dale of Luggelaw? Well, there once dwelt a local heremite, Michael Arklow was his riverend name, (with many a sigh I aspersed his lavabibs!) and one venersderg in junojuly, oso sweet and so cool and so limber she looked, Nance the Nixie, Nanon L'Escaut, in the silence, of the sycomores, all listening, the kindling curves you simply can't stop feeling, he plunged both of his newly anointed hands, the core of his cushlas, in her singimari saffron strumans of hair, parting them and soothing her and mingling it, that was deepdark and ample like this red bog at sundown. By that Vale Vowclose's lucydlac, the reignbeau's heavenarches arranged orranged her. Afrothdizzying galbs, her enamelled eyes indergoading him on to the vierge violetian. Wish a wish! Why a why? Mavro!

Schenoni has translated «Mavro!» with the legitimate - but limited, in my opinion - «Mavriavvero!». The word «Mavro», in fact, contains a number of allusions which are missing from Schenoni's translation. If the exclamation mavrone - from the Irish *mo bhrón*, which expresses sorrow or regret and can be loosely translated as 'alas', used for

instance by W.B. Yeats in *Countess Kathleen* (iii 64: «The treasure-room is broken in | the door stands open and the gold is gone») as well as by Joyce himself, in *Ulysses* (II 191: «He waited: - And we to be there, mavrone, and you to be unbeknownst») and indeed in *Finnegans Wake* (II 232: «Stop up, mavrone, and sit in my lap») - is somehow preserved, the reference to the colour black is not. Right from the beginning of the ALP episode of *Finnegans Wake*, in fact, as the two washerwomen are washing, literally and metaphorically, their dirty clothes, black appears to be the dominant colour: «He has all my water black on me». And in the paragraph under scrutiny we have a progressive darkening of colours: «her singimari saffron strumans of hair»; «that was deepdark and ample like this red bog at sundown»; «orranged her». The hues of red and orange could take us back to brown... but let us leave it and stick with black instead. The English words Mavron, Mavrud and Mavrodaphne designate varieties of blackish grapes, grown in Bulgaria, the Balkans, Cyprus and Greek respectively and producing different kinds of red wine.

A fuller translation of «Mavro!» could be a word like ‘Mavanerovinoso!’ - playing on two idiomatic exclamations of surprise and wonder: *ma va!* (no way!) and *ma davvero?* (really?), and including the words *nero* (black), *vino* (wine) and the suffix *-oso*, making this invented word sound very close to another adjective of exclamation: *meraviglioso!* (wonderful!).

In addition, the word *mavro* echoes a Māori word, *mawaro*, which refers to a charcoal stream. What is more, *waro*, in mythical terms, is Death, or the darkness of death personified. A far-fetched association, even for an author like Joyce and a work like *Finnegans Wake*? Not at all. So let us go further into this black shade.

According to Michael Cronin, «translingualism and the embedding of indigenous words and phrases in writing from the post-colonial world constitute an ironic undoing of the fluency fetish in translation-resistant Anglophone culture». The presence of te reo Māori - the language of the indigenous people of Aotearoa/New Zealand - in the «polyglot boarding house» of *Finnegans Wake* is an excellent as well as unexpected example of this.

There was a very direct, personal link between Joyce and New Zealand. Sister Gertrude, born Margaret Alice ‘Poppie’ Joyce (1884-1964), was Joyce’s favourite sister. In 1909 Jim returned to Dublin from Trieste to see her off as she left Ireland to go to New Zealand - «God’s farthest outpost» as the late New Zealand historian Michael King put it - where she would spend the rest of her life as a nun and teacher in the order of the Sisters of Mercy, first in Greymouth and then in Christchurch. Because she attracted so much notice from Joyce scholars, she was sheltered and protected from them by the other members of her order. Poppie gave only three interviews, all towards the end of her life; the content is very similar, not to say identical.

Anyway, the only certainty seems to be that, shortly before her death, Sister Gertrude gave instructions for the destruction of all the letters and photographs in her possession, including those from her famous brother. Some doubt that this destruction was actually carried out and a hunt for these precious documents continues. What evidence we may have of the two siblings communicating from one end of the world to the other - apart from a brief telegram sent by Joyce to his sister after the strong Murchison earthquake of 1929 - is thus to be found in Joyce’s works. There is a passage in *Finnegans Wake* (2 iii) that appears to substantiate this:

“Let us propel us for the frey of the fray! Us, us, beraddy!  
Ko Niutirenis hauru leish! [A lala!] Ko Niutirenis haururu laleish! [Ala la!] The  
Wullingthund sturm is breaking. The sound of maormaoring. The Wullingthund sturm  
waxes fuercilier. The whackawhacks of the sturm. Katu te ihis ihis! Katu te wana wana!  
The strength of the rawshorn generand is known throughout the world. Let us sau if we  
may what weeny wunkeleen can do.  
Au! Au! Aue! Ha! Heish! [A lala!]”

The excerpt in question is a typical Joycean pastiche and it involves the text of the *haka*, the traditional war-challenge which the All Blacks, New Zealand’s rugby team, perform at the start of major matches. The text of the *haka* incorporated by Joyce in *Finnegans Wake* is that written specifically for the 1924-5 European tour of ‘The Invincibles’, the name given to the team led by Cliff Porter and including George Nepia, the legendary Māori fullback. ‘The Invincibles’ beat France on 11 January 1925 at the Colombes stadium in Paris. Was Joyce present at this match? It seems possible. And if he did not go the game - on 29 November 1924 Joyce had another operation, the sixth, to remove a secondary cataract from his left eye; in January 1925, according to his biographer Richard Ellmann, «the sight had not much improved» and a seventh operation was performed on 15 February - he could have read (or had read to him) comment about the *haka* in contemporary newspaper reports of The Invincibles. Joyce’s ‘Kiwi’ sister, though, remains the most likely source of the text used by Joyce. This text was published in New Zealand in 1928 in *Masters’s Book* which dealt with the rugby tour and references to the «Maori warcry» and to the *haka* appear in handwritten and typescript drafts of *work in progress* from the mid-1930s. Sister Gertrude’s role is mentioned in her obituary in the *New Zealand Tablet*, a Catholic weekly; the obituary stated that Joyce had written to his sister seeking the original text and a translation of the *haka* (the obituary, published a month after Sister Gertrude’s death in 1964, was unsigned but is likely to have been written by Sisters of her order or at the least after consultation with them).

There is a further point of interest about the *haka* in *Finnegan’s Wake* and the years between 1925 and 1938. Mixed up in the Joycean babble of words in Māori are two ‘foreign’ exclamations, as it were: *Ala lala* and *A lala!* (repeated twice). Moreover, the Māori language does not have the letter *l*. Now, *Alalà!* is the final word in the chorus of *Giovinezza*, the anthem of the National Fascist Party. So far as I can ascertain, Joyce’s use of this song here has not previously been noticed. Between 1925 and 1938 Joyce drafted and redrafted *Finnegans Wake*; in the same period Mussolini began his dictatorship with his famous speech to parliament on 3 January 1925 (a week before the Kiwi-French game) and by 1938 his chickens were coming home to roost. Was it that Joyce deftly linked the black jerseys and sporting belligerence of the NZ rugby team with the black shirts and the distinctly unsporting aggression of the fascist regime? It should be noted, that the *haka* in the 1920s and 1930s as the All Blacks performed it, did not have the same intensity as today - re-energizing the *haka*, in fact, has been part of the Māori cultural renaissance. This canny association, however, seems to imply that Joyce had some sense of the visual impact of the chanting and gesturing of the All Blacks, a perception which can hardly be acquired through reading a newspaper... More importantly, how should one translate into Italian this excerpt that combines two very distant cultural references?

These examples from *Finnegans Wake* remind us that the reading and translating are indeed experiences in comparative literature where distant reading and close reading

come together in cycles of interpretations. These cycles of interpretations are reformulated and refocused according to changing times and changing readerships. The primary text itself, on one hand, remains the same and on the other constantly evolves as it undergoes interpretation, which can bring it back to itself as much as pull it away from itself. I will now return to Joyce's 'publicity poem' to illustrate this.

\* \* \* \* \*

Buy a book in brown paper  
from Faber and Faber  
to see Annie Liffey trip, tumble and caper  
sevensins in her singthings  
Plurabelle on her prose  
seashell ebb music wayriver she flows.

This was my translation in progress:

Un libro in carta bruna comprate lettori  
da Faber & Faber Editori  
e dell'erinondanzioni d'Anna Liffey siate spettatori  
plenipeccaminosa in ogni sua cantacosa  
Plurapulcra sulla sua prosa  
maremusica fiumunque lei si posa.

I have already discussed the first line and in particular the choice of *bruno* for brown. In the second line Joyce mentions the publisher of his work, Faber & Faber. The words «Faber & Faber» had to stay in order to retain the factual context of these lines. However, there is an Italian publisher whose name is almost identical: Fabbri. This simile encouraged me to consider and attempt a fully domesticated translation - which called for more modifications. The third line, in fact, presented two challenges. The first is the name of Joyce's female protagonist, Anna Livia, which in this text becomes «Annie Liffey». For the affectionate form «Annie» I opted for *Annetta*: like *bruno*, *Annetta* has an established literary pedigree, as it is the name of one of Montale's muses, present in some of his earlier and later poems. Indeed, the link between Joyce and Montale is particularly pertinent. For a number of circumstances, *Anna Livia Plurabelle* was published by Adrienne Monnier in «Le navire d'argent» at the end of 1925; at the beginning of 1926, Montale read it and promptly reviewed it:

Il Navir ha legato il suo nome alla pubblicazione di una completa bibliografia della letteratura inglese, e, in ultimo, di quella tedesca, tradotta in francese. In una rubrica di pagine ha dato testi tradotti di John Donne, Bacone, Swift, Richardson, Fielding, Disraeli e Washington Irving. Fra i moderni, Joyce ha figurato con lo scabroso frammento d'una sua *work in progress*.

He also read *Dubliners* and *Ulysess* in French translation, encouraged by Italo Svevo and Valery Larbaud. More importantly, in the same year Montale wrote a sequence of Joycean poems: *I morti*, *Delta* (a text that shares a number of striking similarities with *Anna Livia Plurabelle*, including the title, the Greek letter chosen by Joyce to name the manuscript of the fluvial segment of what was to become *Finnegans*



*Wake*) and *Arletta* (=Incontro), a poem written in memory of a childhood friend: Anna (Arletta/Annetta) degli Uberti. These three poems were published in the same issue of «Il Convegno» in which the first excerpts of *Ulysses* in Linati's Italian translation appeared: it is likely therefore, that Joyce and Montale read each other's work at the same time.

Going back to the translation, Liffey is the name of the river that winds its way through Dublin. *Livia* was the logical choice: partly because Joyce borrowed it from Livia Veneziani, Italo Svevo's wife; partly because the Italian name of this idiosyncratic Irish washerwoman has always been *Anna Livia*. However, upon checking the list of all the Italian rivers, torrents and streams whose name begins with L, I could not help choose a torrent in Liguria - Montale's native region, by the way, in north-western Italy - called *Lavanestro*, the beginning of which alludes to the verb *lavare*, to wash, and thus a very fitting surname.

The second challenge in this line was the triplet of verbs «trip, tumble and caper». Given that the Italian version of the line was already quite long, I decided to rely on *Wake* and create a word to include all the allusions evoked by those three verbs. So I came up with *erinondanzioni*, which contains a number of words and references: *er* for *errare*, to err, in the sense of both making mistakes and wander; *erin* for Erin, Ireland; *onda* for waves; *danz* for *danza*, dance; and finally the addition of abstract suffix *-zioni*, making the invented word sound like a blurred mixture of *esternazioni* (outbursts) and *osservazioni* (observations), which appropriately describe the lively ruminations of Anna Livia.

The last three lines seem harder to translate than they actually were. All puns, including the parody of the nursery rhyme in the last line, could be recreated with identical effectives, gaining an extra wordplay - the Latinate *Plurapulcra* for the literal *Plurabella*, which mirrors *plenipeccaminosa* for «sevensins» in the line before - as well as an extra rhyme - *cantacosa* («singthings»), *prosa* («prose») and *si posa* («she goes»). So here is my final translation:

Un libro in carta bruna comprate lettori  
da Faber & Faber Editori  
e dell'erinondanzioni d'Annetta Lavanestro siate spettatori  
plenipeccaminosa in ogni sua cantacosa  
Plurapulcra sulla sua prosa  
maremusica fiumunque lei si posa.

Though obviously insufficient to allow me to claim my space among the list of Italian translators of Joyce, this translation was certainly enough to give me the thrill of practising *Wake*.

This experience was immediately renewed and retested when I came to translate a botanical reference, 'Robin-run-the-hedge', and the colour, 'Lincoln green', contained in an unpublished text by another Irish, Seamus Heaney.

Now, the Latin name of Robin-run-the-hedge, commonly known as vetch, is *Galium aparine*, belonging to family of the *Rubiaceae*. I felt that the Rob-/Rub-correspondence had to be exploited in some way, so I have decided to Italianise *Rubiaceae* as *Rubiaccia*. The sound *-accia*, in fact, not only echoes the common name of the plant, *veccia* (vetch in English, as already noted), but is contained in *caccia*, the third person singular of the verb *cacciare*, which means to hunt, to chase and thus a good option to render 'to run after' the 'hedge'. *Rubiaccia-caccia-siepe*, therefore,

seemed an earnest rendition of ‘Robin-run-the-hedge’ in describing a plant that trails itself along and wraps itself around other plants.

Translating «Lincoln green» was also problematic: in fact, this association would not make any sense in Italian, other than to those very familiar with colours (painters, designers, tailors...). Now, Lincoln green is the colour of Robin Hood’s outfit. So I turned to a table of colours in Italian which listed the following hues of green:

Verde oliva chiaro, verde oliva, verde oliva scuro, verde pallido, sedano, verde menta, verde foglia, verde fluorescente, verde chiaro, verde, verde prato o pisello, verde scuro, smeraldo, smeraldo scuro, verde pavone, foresta scura o seppia scuro, verde bambù, giada, verde acqua pallido, verde pastello, verde acqua chiaro, verde acqua, verde bottiglia, verde mare, verde acqua o bottiglia scuro, malachite, sempreverde, pino scuro, antracite scuro, grigio verde, grigio verde scuro.

*Verde foresta*, ‘forest green’, seemed a good option, as it can be read in connection with the Forest of Sherwood and hence with the green-dressed, good-hearted hero that inhabited it. Having (partly) lost Robin in the translation of the opening line, however, I thought it would be nice to reintroduce him in the text: most people in Italy, young and old alike, are familiar with Robin Hood and his legendary green outfit.

Like brown, green too is a colour charged with political meaning - think of Green Parties, of environmental issues... Perhaps Lincoln green could become the colour of tax. A year or so ago, in fact, the Italian Prime Minister Silvio Berlusconi announced that he would tax wealthy oil companies to fund cheaper electricity, food and medicine for Italy’s pensioners. «Italy», explained Malcolm Moore in *The Telegraph*, «is the first European country to try to help its citizens cope with the effects of fast-rising fuel and food prices». Moore’s article and other articles in British newspapers talked about a «Robin Hood tax». However, as the Italian left-wing lawmaker, Pino Sgobio, pointed out, Berlusconi «behaves like the opposite of Robin Hood». Easy to believe, easy to translate I suppose...

Anyway, in conclusion I would like to turn briefly to Oliver Scharpf, an original and talented Swiss poet writing in Italian. Born in Lugano in 1977, he studied Performing Arts in Milan. His poetry has received several prizes, including the prestigious Premio Montale for an unpublished collection (published by Moby Dick with the title *Uppercuts* in 1999), the Premio Città dell’Aquila and the Premio Schiller. In 2007 peQuod published Scharpf’s second collection, which is titled *La durata del viaggio dell’oliva dal martinicoctail* and which includes his first book *Uppercuts*, and a new sequence of poems, *Uppercuts 2*. The two poems presented here have been chosen not only because they, too, contain a reference to green, but also because they are vivid examples of the author’s poetics and of interesting translation issues:

[57]

all’inizio dell’estate una modella a milano  
sale su le scale della fermata porta genova  
seguendo il corrimano verde franco albini  
ecco, ancora un verso, la svolta di un respiro  
che so, ma siamo in ritardo, non c’è verso

[57]

at the start of summer a top model in Milan  
goes up the stairs of the metro station porta genova  
following the franco albin green handrail  
there, one more line, the turn of a breath  
or what, but we are late, out of line

[61]

un operaio del comune a metà luglio  
vicino al chioschetto di parco ravizza  
si occupa di ridipingere di verde perrier  
una di quelle fontane chiamate drago;  
un collega dice dai, vabene, andiamo  
invece lui continua, con estrema cura  
per la sua parte di splendore in questo schifo

[61]

a city council workman in mid july  
near the little kiosk in parco ravizza  
is busy repainting in perrier green  
one of those dragon fountains ;  
one of his colleagues tells him come on, ok, let's go,  
but instead he carries on, meticulously,  
for his share in the glory of this crap

In the first poem, there are actually two types of green: one denotes the second line of Milan's underground (the colour of the first is red; the colour of the third is yellow) and the other to the Italian Neo-Rationalist architect and designer, Franco Albini. In the second poem, green is bottle green: more precisely, Perrier bottle green. Perrier is a brand of bottled mineral water made from a spring in the South of France called *Les Bouillens*. The spring, which was used as a spa since Roman times, was bought by a local doctor, Louis Perrier, in 1898, who started to bottle the water for sale and then sold it to a wealthy British visitor, Sir Saint-John Harmsworth, who renamed it *Source Perrier* and began to use the distinctive, Indian club-shaped green bottle. As these references to the colour green illustrate, Scharpf's poetry is very distinctive. A sequence of expanded haiku describing physical and emotional journeys, his poems have a colloquial diction, a sort of noisy stream of consciousness established by unorthodox syntax, sparse punctuation and frequent resort to verbalisms (including the deliberate phonetic misspelling of foreign place names). Scharpf's poetry engages the reader with vivid snapshots of situations and emotions and involves the reader in the resonance of the poet's experience. In spite of their deceiving simplicity, Scharpf's poems challenge the translator to match his brevity and his colourful Italian from the resources of such a rich and flexible language as English. Poetry is not always lost in translation, after all.



## Bibliography

- Anselmi, S., *La traduzione postcoloniale in Irlanda: Finnegans Wake, una traduzione in corso*, Milano, ISU, 2005.
- Bermann, S. and Wood, M., *Nation, Language and the Ethics of Translation*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2005.
- Boldrini, L., *Joyce, Dante, and the Poetics of Literary Relations: Language and Meaning in Finnegans Wake*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- brown envelope, <http://dictionary.sensagent.com/brown+envelope/en-en>, accessed on 12 October 2009.
- Bulson, E., *Getting Noticed: James Joyce's Italian Translations*, in «Joyce Studies Annual», 12 (Summer 2001), pp. 10-37.
- Calabrò, G. (ed.), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli, Liguori Editore, 2001.
- Casanova, P. *The Republic of Letters*, translated by M.B. DeBevoise, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004 (1999).
- Colenso, W., *A Maori-English lexicon: being a comprehensive dictionary of the New Zealand tongue: including mythical, mythological, "taboo" or sacred, genealogical, proverbial, poetical, tropological, sacerdotal, incantatory, natural-history, idiomatical, abbreviated, tribal, and other names and terms of and allusions to persons, things, acts, and places in ancient times: also, showing their affinities with cognate Polynesian dialects and foreign languages: with copious pure Maori examples*, Wellington, Government Printer, 1898.
- Corballis, R., *The Provenance of Joyce's Haka*, in «James Joyce Quarterly», 44:1 (2006), pp. 127-132.
- Cronin, M., *Across the Lines. Travel, Language, Translation*, Cork, Cork University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Translation and Globalisation*, London, Routledge, 2003.
- Damrosch, D., *What is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
- Del Greco, C., *James Joyce and the Italian Language*, in «Italica», 60:2 (Summer 1983), pp. 140-153.
- Dimock, W.C., *Literature for the Planet*, in «PMLA», 116:1 (January 2001), pp. 173-188.
- Ellmann, R., *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982 (1959).
- Étiemble, R., *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, Paris, Bourgeois, 1988.
- Federici, E., *The Translator as Intercultural Mediator*, Trento, UNI Service, 2006.
- Feehan, J.A., *An Hourglass on the Run. The Story of a Preacher*, Dublin, Mercier Press, 2000.
- Gallo, G. and Scoletta, P. (ed.), *La traduzione. Un panorama interdisciplinare*, Nardò, BESA Editrice, 2003.

- Granqvist, R.J. (ed.). *Writing Back in/and Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.
- Hardwick, L., *Translating Words, Translating Cultures*, London, Duckworth, 2000.
- Hermans, T. (ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Methods in Translation Studies* (II. Historical and Ideological Issues), Manchester: St. Jerome, 2002.
- Hesse, B. (ed.), *Un/settled Multiculturalisms: Diasporas, Entanglements, "Transruptions"*, London, Zed Books, 2000.
- Higginson, F.H., *Anna Livia Plurabelle. The Making of a Chapter*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1960.
- Horst-Wessel-Lied*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Horst-Wessel-Lied>, accessed on 15 October 2009.
- Joyce, J., *From Work in Progress*, in «Le Navire d'argent», I:5 (October 1925), pp. 59-74.
- \_\_\_\_\_, *Da l' "Ulisse" di James Joyce*, Versione di C. Linati, in «Il Convegno», VII:11-12 (25 November-25 December 1926), pp. 814-828.
- \_\_\_\_\_, *Anna Livia Plurabelle*, Preface by P. Colum, New York, Crosby Gaige, 1928.
- \_\_\_\_\_, *Anna Livia Plurabelle*, London, Faber & Faber, 1930.
- \_\_\_\_\_, *Anna Livie Plurabelle*, Traduction par S. Beckett, I. Goll, E. Jolas, P. Léon, A. Monnier, A. Péron, P. Soupault, J. Joyce, in «La Nouvelle Revue Française», XIX:212 (1931), pp. 637-646.
- \_\_\_\_\_, *Finnegans Wake*, London, Faber & Faber, 1939.
- \_\_\_\_\_, *Anna Livia Plurabella* (da *Finnegan's* [sic] *Wake*) di J. Joyce (prima e unica traduzione italiana di J. Joyce e E. Settanni), in «Prospettive», IV:15 (February 1940), pp. 13-15.
- \_\_\_\_\_, *Letters of James Joyce*, Edited by S. Gilbert, London, Faber & Faber, 1957.
- \_\_\_\_\_, *Letters of James Joyce*, Edited by R. Ellmann, London, Faber & Faber, 1966.
- \_\_\_\_\_, ***Finnegans Wake H.C.E.*, introduzione di G Melchiori; traduzione e appendici di L. Schenoni; bibliografia di R.M. Bollettieri Bosinelli, Milano, Mondadori, 1982.**
- \_\_\_\_\_, *Anna Livia Plurabelle*, traduzione francese di S. Beckett et al.: *Anna Livie Plurabelle*; versione italiana di J. Joyce e N. Frank: *Anna Livia Plurabella*; a cura e con un saggio di R.M. Bollettieri Bosinelli; introduzione di U. Eco; in appendice versione italiana integrale di L. Schenoni, Torino, Einaudi, 1995.
- Lederer, M. *Translation. The Interpretative Model*. Translated by N. Larché. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003 (1994).
- Levi, P., *Ad ora incerta*, Milano, Garzanti, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Opere*, Torino, Einaudi, 1987-1988 (2 vols.).
- \_\_\_\_\_, *Collected Poems*, Translated by Ruth Feldman and Brian Swann, London, Faber & Faber, 1988.
- \_\_\_\_\_, *The Black Hole of Auschwitz*, Edited by M. Belpoliti, Translated by S. Wood, Cambridge, Polity, 2005.
- Matthews, N. and Moody, N. (eds.), *Judging a Book by Its Cover*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- McHugh, R., *Annotations to Finnegans Wake*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991 (revised edition).
- Montale, E., *I morti*, *Delta*, *Arletta* (=Incontro), in «Il Convegno», VII:11-12 (25 November-25 December 1926), pp. 832-835.

- \_\_\_\_\_, *Note di letteratura francese*, in «Il Quindicinale», I:11-12 (15 June-15 July 1926), pp. 5-6.
- \_\_\_\_\_, *Delta*, Translated by S. B. Beckett, in «This Quarter», II:4 (June for April-May-June 1930), p. 630.
- Moretti, F., *La letteratura vista da lontano*, con un saggio di A. Piazza, Torino, Einaudi, 2005.
- Mullan, J., *Style Council*, in *The Guardian* (25 September 2004): <http://www.guardian.co.uk/books/2004/sep/25/classics.thomasstearnseliot>, accessed on 19 September 2008.
- Moore, M., *Silvio Berlusconi Plans Robin Hood Tax*, in *The Telegraph* (19 June 2008): <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/2159530/Silvio-Berlusconi-plans-Robin-Hood-tax.html>, accessed on 12 October 2009.
- O'Cleary, C., *Will corrupt leaders get their due?*, in *The Global Post* (31 May 2009): <http://www.globalpost.com/dispatch/ireland/090528/irish-corruption>, accessed on 12 October 2009.
- O'Neill, P., *Polyglot Joyce. Fictions of Translations*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.
- Petrilli, S. (ed.), *La traduzione* (special issue of «Athanos. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura», X:2, (1999-2000).
- Puggioni, R. (ed.), *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, Roma, Bulzoni Editore, 2006.
- Reed, A.W. (eds.), *The Reed dictionary of Maori place names/Te papakupu ingoa wahi Maori a Reed*, Auckland, Reed, 1950 (1996).
- Riccardi, A. (ed.), *Translation Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Scharpf, O., *Uppercuts* (I), Faenza, Mobydick, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La durata del viaggio dell'oliva dal martinico cocktail* (Uppercuts I & II), L'Aquila, peQuod, 2007.
- Schenoni, L., as quoted in «Quando» (December 1982/January 1983), pp. 20-21.
- Sonzogni, M. "Secreti travasi" nel segno di Joyce. *Appunti su Beckett traduttore di Montale*, in Alfano, G. e Cortellessa, A. (eds.), *Beckett e l'Italia*, Roma, EDUP (Antalia: Critica Letteraria), 2006, pp. 155-181.
- Spivak, G.C., *The Politics of Translation*, in Id., *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993, pp. 179-200.
- Spivak, G.C., *Death of a Discipline (The Wellek Library Lectures in Critical Theory)*. New York, Columbia University Press, 2003 (see also: C. Bernheimer, ed., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995; T.A. Volkman. *Revitalizing Area Studies*. New York: Ford Foundation, 1997).
- Sturge, K., *Representing Others. Translation, Ethnography and the Museum*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- Tregear, E., *The Maori-Polynesian comparative dictionary*, Wellington, Lyon and Blair, 1891.
- Tymoczko, M. and Gentzler, E. (eds.), *Translation and Power*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2002.
- Tymoczko, M., *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- Zavos, S., *Always were Warriors*, in *The Sydney Morning Herald* (6 July 1996), p. 46.

## La Libellula recensioni

a cura di *Michelangelo Fino*



## Novecento “stregato” per Zangrilli

*L'occhio stregato. Saggi e interventi su scrittori contemporanei*, edito dalla Kairós edizioni di Napoli (2009), è l'ultimo lavoro di Franco Zangrilli. Si tratta di una raccolta di saggi, su scrittori contemporanei, già apparsi in volume, su riviste letterarie e su quotidiani. Il libro, strutturato in due parti, si configura come un affascinante viaggio che parte dalla prima metà del Novecento sino ai giorni nostri; libro che, verghianamente, «si è fatto da sé attraverso gli anni» (p. 5) e che è il frutto di una passione chiamata lettura e rilettura. Da qui il titolo accattivante in cui quell'“occhio stregato” del lettore evoca un altro celebre occhio della nostra letteratura: quello strabico di Mattia Pascal.

La sottile analogia che Zangrilli sembra suggerire non è semplicemente sostenuta dal suo lungo studio su Pirandello, e neanche dalla constatazione che lo spettro del grande autore agrigentino aleggi costantemente sulle dense pagine di questa raccolta. Il cortocircuito, infatti, si compie ad un livello ulteriore, ben più complesso e stimolante, che d'altra parte caratterizza anche l'originalissima cifra critico-stilistica di questo libro: come l'occhio di Mattia permette al protagonista pirandelliano di andare *oltre* (secondo la definizione di Debenedetti) le apparenze della realtà, di epifanizzare l'*altro* che è in ognuno di noi, così l'“occhio stregato” del lettore appassionato è in grado di cogliere *nuances* altrimenti invisibili, di catturare attimi sfuggenti della vita e della realtà. Ed è anche attraverso la lettura che affiora eccezionalmente, «sotto la soglia della coscienza pratica», quella «coscienza subliminare» (p. 110) che, secondo il Cassola ricordato qui da Zangrilli, porta all'essenza delle cose, dentro e oltre le cose stesse. In questo complesso meccanismo s'insinua l'“occhio stregato” di Zangrilli, guardando sapientemente nella giusta direzione e guidando il lettore: vivere e leggere, perché un romanzo, come dice un personaggio nel romanzo sanseconiano *La contessina Elsa*, è «la narrazione d'uno squarcio di vita» (p. 18). Leggere per capire meglio la nostra vita e la nostra esistenza proprio come aveva fatto Pirandello, che dopo l'iniziale assioma “la vita o si vive o si scrive” opta per “la vita si vive e si scrive”.

Non c'è dunque contraddizione tra l'arte e la realtà, perché, come suggerisce il critico, l'arte rappresenta il valore aggiunto della realtà. Ma il libro di Zangrilli non si esaurisce in un generico – per quanto prezioso – invito alla lettura: va coraggiosamente *oltre*, puntando alla scoperta o ri-scoperta di scrittori contemporanei colpevolmente ignorati o dimenticati dalla critica accademica. Di conseguenza è un libro di critica letteraria, ma nello stesso tempo un libro sulla critica. Ecco spiegata la particolarità di questo lavoro, che ha il grande pregio da una parte di condurre una scrupolosa indagine narratologica e interpretativa di autori e testi trascurati, attraverso una costante e puntuale analisi testuale, intratestuale e intertestuale; dall'altra, di schierarsi consapevolmente contro un certo tipo di critica miope, convenzionale, esasperatamente paradigmatica, troppo spesso asservita alle dinamiche del mercato (come del resto buona parte del mondo editoriale).

È un grido di denuncia contro una sorta di “fascismo culturale e intellettuale” che, non a caso, l'autore rievoca nel saggio sullo scrittore-giornalista Ercole Patti (per sua fortuna recentemente recuperato da alcuni editori), quando, a proposito del romanzo *Un amore a Roma*, individua, quale principale motivo della realtà giornalistica romana ai tempi del Ventennio, «la stroncatura di certi giornali della capitale [...] che fanno un giornalismo asservito alle linee ideologiche e propagandistiche del fascismo» (p. 89). Il paragone potrebbe apparire azzardato, se non fosse che la realtà della critica e



dell'editoria (soprattutto in Italia) si delinea sempre più come parente stretta di quella storica e sociale di quel periodo. Zangrilli sa bene che «il destino di uno scrittore è nelle mani dell'editore» (p. 59) e nelle mani della critica accademica, che «non si è occupata di certi scrittori maggiori e minori, e se da essa studiati a volte ha dimenticato alcuni loro libri» (p. 6) – vedi i diari di Sciascia, i racconti (giornalistici e non) di Baldini, Betti, Patti; oppure «ha dimenticato motivi e componenti centrali» della loro *weltanschauung*, «come quelli al centro dei romanzi della maturità di Rosso di San Secondo» (p. 6), travisando, in alcuni casi, sia l'evoluzione che la svolta della loro poetica, come per Cassola, tacciato – nell'*Uomo e il cane* – di ripetitività, che invece Zangrilli traduce in arricchimento tematico e stilistico di motivi già proposti in altre opere; ancor più esecrabile poi, il conservatorismo di una critica che ignora scrittori «appartati e lontani dalle mode letterarie» (p. 6) e che si occupa raramente dei giovani scrittori (vedi Pungitore e Putignano).

Zangrilli, dunque, si muove a trecentosessanta gradi, toccando autori, opere, critica, editoria, in un libro poliedrico che, nello scandagliare i testi, illumina le zone d'ombra della coscienza storica, culturale e sociale di ieri e di oggi e affronta le grandi contraddizioni e i profondi dissidi dell'uomo moderno, dipingendo un affresco della società dalle tinte chiaroscurali e attualizzando le tematiche toccate dalle opere e dagli autori presentati. Si parte dal tema già pirandelliano del «complicato rapporto arte-vita, illusione-disillusione, essere-apparire» (p. 18) di Rosso di San Secondo e dagli «assilli della coscienza inquieta, le complessità della psicologia umana, i moti dell'inconscio» (p. 40) di Ugo Betti, per arrivare al «realismo descrittivo [che] gradatamente cede all'immaginazione favolosa» (pp. 51-2) di Antonio Baldini (eco del *realismo magico* di Massimo Bontempelli) e all'inquietante rappresentazione della nevrotica società postmoderna di Ercole Patti, collocata «su una scacchiera di umorismo che mette a nudo la [sua] degenerazione morale e la [sua] depravazione» (p. 80).

L'occhio di Zangrilli focalizza quindi la propria attenzione sulla figura del prete nella narrativa di Giorgio Saviane, «espressione della problematica religiosa e spirituale dell'autore» (p. 93) e sulla crisi esistenziale e spirituale del personaggio di Rodolfo Doni, autore «che riprende i miti del passato e di civiltà differenti e opposte per rappresentare la tragedia del viver d'oggi e quindi la triste realtà della globalizzazione» (p. 138), un Doni «*mythmaker*» e «postmoderno» che, parlando della nostra società babilonica, individua nei mass media «un altro traslato del male [...] strumenti di comunicazione di tutto ciò che è sinistro, violento, satanico» (p. 149) – secondo una posizione analoga a quella di Ercole Patti.

Assai efficace ed icastica è poi l'immagine apocalittica del «“gigante cieco” che cammina verso l'abisso» (p. 113), simbolo della fine del mondo preannunciata da Carlo Cassola, la cui «favola realistica [...] vuol significare alte verità umane e indurre l'uomo odierno a riflettere sulla realtà circostante» (p. 117) – immagine che sembra recuperare quella dell'uomo pirandelliano eternamente sospeso sull'«orlo di un abisso». La prima parte si chiude con un'interessante riflessione sul tema del viaggio nella poesia di Fabio Doplicher che metaforizza la crisi di identità dell'uomo moderno, «viaggi allegorici [che] portano in direzioni molteplici, fuori o dentro l'individuo, verso il mondo noto o quello ignoto dell'anima umana o della natura» (p. 152).

Nella seconda parte l'autore continua nel suo meritevole lavoro di riscoperta e conclude, in maniera significativa, con un intervento sulla nuova generazione di scrittori partenopei, suggellando in questo modo lo spirito unitario che pervade il libro e

ribadendo implicitamente l'urgente necessità, da parte della critica, di allargare i propri orizzonti interpretativi.

Lo stile di Zangrilli è piano e scorrevole, e un valore aggiunto della sua scrittura è proprio la chiarezza espositiva, perché qualità rara nei critici, vittime e prigionieri inconsapevoli di *astratti furori intellettuali*. L'autore mostra di tenere in grande considerazione il suo lettore, consapevole della necessità che questi ha di capire; ecco quindi che il lettore di Zangrilli è affascinato da una scrittura che oscilla costantemente tra toni propriamente critici e movenze quasi romanzesche, da una prospettiva che appare più interna che esterna al testo, come se a raccontare fosse un narratore omodiegetico e non onnisciente o eterodiegetico. Il suo diverso approccio nei confronti del lettore trova corrispondenza nel modo di rapportarsi all'opera letteraria: l'"occhio stregato" focalizza l'attenzione sul particolare, sulla sfumatura del quadro piuttosto che sugli appariscenti cromatismi della cornice, cercando di cogliere sempre l'essenza ultima dell'opera. Emblematico del *modus operandi* del critico è, ad esempio, l'intervento su Ignazio Silone, nel quale confuta la tesi secondo cui il romanzo *Severina* sia un romanzo politico, mettendo in luce come l'impianto politico-sociale della vicenda narrata resti sullo sfondo a favore della protagonista e del suo dramma esistenziale (pp. 177-83). Una rettifica ineccepibile che ricorda analoghi abbagli critici, soprattutto nei confronti di romanzi che presentano un robusto apparato storico, politico e sociale, ma che spesso è secondario o comunque subordinato rispetto alla soggettività determinante dei personaggi (emblematico il caso *Gattopardo*).

La ricchezza tematica, unitamente alla densità e varietà degli spunti che ne scaturiscono, piega il libro di Zangrilli a interpretazioni e obiettivi diversi. Se il punto di partenza dell'indagine muove dalla volontà del critico di scoprire e ri-scoprire testi e scrittori dimenticati o trascurati dalla critica, successivamente le finalità crescono fino a creare piani interpretativi differenti ma contigui, come la riscoperta dei grandi classici della letteratura otto-novecentesca, secondo il principio, propriamente comparatistico, che uno scrittore si comprende meglio attraverso l'intersezione con altri autori e altri movimenti letterari. L'impianto intertestuale è anche funzionale ad avallare le tesi della validità artistica delle opere e degli scrittori "meno fortunati", che sembrano reggere bene il confronto con autori universalmente consacrati, ribadendo implicitamente il colpevole disinteresse di certa critica e di certa editoria.

Terminata la lettura si ha un piacevole senso di appagamento, che però immediatamente conduce ad un'altra contrastante sensazione: un senso di irrefrenabile curiosità che porta l'"occhio stregato" del lettore a scoprire o ri-scoprire gli autori e le opere. È il piacevole paradosso di un libro originale che ha il merito di portare una ventata di novità in un ambiente viziato e conformista: il pregevole tentativo di far deporre le maschere, andando oltre le convenienti apparenze che regolano il mondo della realtà e dell'arte.

*Michelangelo Fino*

***Tra simbolismo e futurismo, verso il sud.* Pesaro, Metauro Edizioni, 2009. Pp. 234. € 20,00.**

In occasione del centenario del Futurismo, il cui primo *Manifesto* di Marinetti viene pubblicato a Parigi su «Le Figaro», dal gennaio del 2009 si stanno realizzando parecchi eventi e manifestazioni culturali, convegni, mostre, letture di poesie, rappresentazioni teatrali, ecc. Tra le tante opere recentemente venute alla luce e che trattano gli aspetti più diversi di questo movimento di avanguardia, si annovera il presente volume composto di ampi saggi che esaminano la presenza del Futurismo nelle opere di scrittori ed artisti meridionali, con metodi comparatistici e con acribia critica ed interpretativa.

Il saggio *Marinetti, Pirandello, il fuoco, la Sicilia* di Lia Fava Guzzetta, analizzando attentamente le opere del giovane Pirandello, suggerisce che l'agrigentino anticipa elementi chiave delle avanguardie del primo Novecento ed anche del Futurismo. Se Pirandello e Marinetti si interessano della decadenza morale della società, dei disagi della storia, dei fenomeni del progresso, e di altri comuni argomenti, gli approcci e gli stili sono diversi: il primo lo fa da solitario ed appartato, e l'altro da plateale e chiassoso. In comune hanno lo spirito polemico, la sensibilità di guardare la realtà delle cose e di trattare simili temi, incluso quello dello sgretolamento della personalità. Il teatro antistorico e rivoluzionario di Marinetti non può non influenzare quello pirandelliano a polemizzare con il teatro borghese, a sfruttare i motivi di dinamicità, di simultaneità, di pluridiscorsività, ad approdare a grandi innovazioni. Infatti la compagnia di Pirandello, nel 1926, mette in scena il dramma marinettiano *Vulcano*, di cui si analizzano le metafore delle "infocate" passioni. Passioni che diventano luoghi comuni dei drammi pirandelliani. Ma per la studiosa *La salamandra* è l'opera «più decisamente futurista, o marinettiana», della produzione teatrale di Pirandello (p. 25). Soprattutto perché contiene una mescolanza di espressioni e di generi, dal "mimo" al "sogno", dalla "musica" alla "danza".

Il saggio *Da Semiritmi a Ritmi: sperimentazioni poetico-musicali da Capuana a Valli* di Maria Luisi, valutando *Semiritmi* di Capuana, mostra come la sua prosa pone l'accento sull'importanza del ritmo che è l'unico elemento «capace di garantire liricità alla parola poetica» (p. 38) e come su di essa si costruisce l'operare poetico del futurista Luigi Valli, a cominciare dai testi redatti attorno al 1910, poi confluiti nella silloge *Ritmi*. Della produzione poetica del futurista romano si considera la natura dello sperimentalismo, in particolare del ritmo, della metrica, della musicalità, del "verso libero", il quale sebbene inventato da Capuana, diventa tipico ed elaborato in vari modi dalla poesia futurista. Ma in sostanza lo stile della poesia di Valli è quello prosastico. Per Valli, come per Capuana, «l'unico scopo del vero poeta è fornire autentico valore lirico e musicale alla propria poesia» (p. 60). La poesia del Valli, come quella di altri futuristi, sperimenta anche al livello strutturale e tematico, prediligendo l'impegno intellettuale, civile, bellico, la polemica e la provocazione, e persino lo spirito didattico.

Il saggio *Al di là del futurismo, Ruggero Vasari e l'orrore delle macchine* di Dario Tomasello esamina le componenti futuriste che animano la produzione del poeta e drammaturgo siciliano Ruggero Vasari. Anch'egli è in linea con la realtà utopica dei futuristi che esalta l'idea di una nuova civiltà che deve respingere ogni legame con il passato, glorificando il mondo della macchina, della guerra, dell'azione virile e dinamica, persino «il disprezzo della donna» (p. 115). Nella poesia e nei drammi di Vasari la figura femminile si sviluppa con azioni emotive governate «dalla violenza

sessuale e dall'impeto sadico» (p. 117). La misoginia vi si ramifica in diverse direzioni, anche per dar sfogo alle fantasie del Vasari sulla ninfomania e sul vampirismo femminile. I personaggi femminili dell'opera vasariana sono ritratti con lineamenti zoomorfi, anche attraverso l'espedito della similitudine incisiva e plastica. Persino la sua città di Messina è configurata con significative caratteristiche femminili della sensualità e sessualità, con la personalità ammaliante di una «cortigiana splendente», forse denotante aspetti psicologici del poeta incapace di «sottrarsi alla seduzione» dell'isola natia (p. 120).

Il saggio *Sebastiano Carta, un futurista siciliano a Roma* di Daniela Frisone studia l'incontro, avvenuto nel 1929, di Carta con Marinetti; come il giovane poeta e pittore Carta diventa attivo nel "Gruppo Futurista Romano" e accanito partecipante delle serate futuriste, in particolare delle manifestazioni aeroartistiche e delle letture di poesie in piazze, caffè, abitazioni. Specialmente nella sua poesia si fa rilevante la tendenza ad elogiare il mondo urbano e il suo progresso, colto persino nell'architettura; a sfruttare un sistema di metafore per enfatizzare la corsa e le vitalità dell'uomo; a insistere sui toni propagandistici di carattere politico che elevano l'animo popolare, o su certi temi tipici della poetica futurista, da quello della guerra a quello della realtà del lavoro, del commercio, dell'industria. Al tempo stesso la rappresentazione, pur con scelte stilistiche tendenti «al neorealismo» (p. 166), fa sentire la profonda riflessione del poeta sul dolore umano, in particolare della sua gente siciliana, di cui è emblematica l'immagine sofferente del minatore, visto come una sorta di Cristo crocifisso da una società insensibile, ostile ed egemonica. Questo avviene anche con l'uso di una scrittura ricca di analogie, di metafore, e di approcci ermetici.

Oltre ai felici saggi di Franco Musarra su *Ruggero Vasari e Herwarth Walden*, di Giorgio Guzzetta sull'*Africa come una pensante ferita aperta: per una ricerca sull'infanzia egiziana di Marinetti e la sua identità nazionale*, di Claudio A. D'Antoni sul *Futurismo musicale in Sicilia*, il volume contiene, nell'appendice che fa da corollario ad ogni saggio, preziosi documenti editi ed inediti, e presenta una dovizia di fresche informazioni e suggestioni, un bel panorama dei futuristi meridionali, maggiori e minori, che da tempo è stato ignorato dalla critica.

*Franco Zangrilli*

**Luigi e Stefano Pirandello, *Nel tempo della lontananza*, a cura di Sarah Zappulla Mascarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2008. Pp. 485. € 30.**

Studiosa fine di molti scrittori siciliani, Sarah Zappulla Mascarà ora ci offre una seconda edizione ampliata e aggiornata del carteggio tra Luigi Pirandello e il primogenito Stefano (che come scrittore sceglie lo pseudonimo Landi); le sue qualità di curatrice scrupolosa, intelligente, sensibile, a cui non sfugge nulla della materia, si notano dalle riflessioni esegetiche che saturano l'"introduzione" e da come arricchisce il testo con una dovizia di note, tese a spiegare, ad elaborare, a imbastire interpretazioni ermeneutiche, a largire fresche suggestioni ed inedite informazioni.

L'epistolario va dal 1919 al 1936, anni in cui Pirandello affida tutte le sue energie al teatro e il pirandellismo diventa un fenomeno culturale al livello internazionale, tanto che nel 1934 gli viene conferito il Premio Nobel. Le lettere ci

mostrano una *maschera nuda* del drammaturgo, con una personalità inquieta, frenetica, febbrile, quasi in cerca di se stesso; fanno entrare nella biblioteca di una coscienza fragile ed egocentrica, insoddisfatta e travagliata, piena di scoramenti e di coraggio ferreo, nell'intimità degli umori e degli stati psicologici, degli affetti viscerali e delle profonde antipatie, delle preoccupazioni e delle ossessioni patologiche che rasentano la schizofrenia e che parecchie volte appesantiscono o fanno risultare monotona la scrittura; presentano uno sfogo immediato e appassionato, una confessione diretta, vibrante, e talvolta satura da profonde amarezze, una vera e propria (auto)biografia dell'anima cangiante, imprigionata nella forma del perenne divenire.

Il rapporto tra il padre e il figlio è composto di profondi legami d'affetto e d'amore, di un distinto sodalizio cultural-letterario, l'uno diventa il bordone d'aiuto dell'altro, anche quando Stefano gli fa leggere i suoi scritti, drammi e novelle, e il padre cerca di dargli una mano con le sue conoscenze a procurargli un buon lavoro («Non credere, mio caro Stefano, che non abbia cercato di farti entrare al *Corriere della Sera*») o gli fa ascoltare le sue litanie di artista non stimato nel suo paese («non è detto che io possa resistere a dimorare in Italia in queste condizioni per me insopportabili [...] Io troverò sempre da vivere: fuori, fuori di questo porco paese che non sa dare altro che amarezze e in cui un uomo del mio stile non può essere considerato altrimenti che un nemico») e invece adorato all'estero, tanto che verso la fine degli anni Venti si auto-esilia in Germania e in altri paesi del villaggio globale, di cui è soprattutto affascinato dal mondo americano che lo vede all'avanguardia di tutto. Tuttavia ritornano le occasioni in cui il loro rapporto si intacca, abbonda di tensioni e di divergenze, di richiami, di incomprensioni, di irritazioni, di rabbie, di risentimenti, a volte le polemiche e gli scontri si esasperano, e duri sono quei passaggi delle missive in cui Stefano parla al padre dei pettegolezzi che circolano a riguardo del suo innamoramento della giovane attrice Marta Abba e le repliche che ne dà il padre:

Parliamoci chiaro, Stenù. A che vuoi alludere? Vuoi alludere alla mia relazione con la Signorina Marta Abba? Io ti dissi una volta di che natura è questa relazione: e tu non ostanti [*sic*] tutte le infamie con cui s'è voluto insudiciarla, mostrasti di comprenderla e di credere a quanto io ti dissi. Dimmi ora francamente: non lo credi più? Hai torto, Stenù. Io sento per la signorina Abba un affetto purissimo e vivissimo, per le cure filiali che ha avuto per me, per il conforto che m'ha dato della sua compagnia in tre anni di vita raminga, per l'amore fervidissimo e l'intelligenza che ha dimostrato sempre d'avere per la mia arte.

Le cose si inaspriscono anche quando il padre ritorna con ostinazione a sottolineare che i figli, cui passa un assegno mensile, sono un esoso peso economico:

non possono pretendere ch'io a sessantadue anni, seguiti a lavorare giorno per giorno per mantenerli come quand'erano bambini e io avevo trent'anni; trent'anni ora li hanno loro. Finchè il denaro affluiva in quantità da tutte le parti, potevo darne a tutti, e l'ho dato, tanto che ora non ne ho più niente per me [...] Mi vedo [...] assillato dalle continue preoccupazioni di provvedere ai vostri bisogni, come se foste ancora bambini o ragazzi, mentre già siete tutti in età da provvedere a voi stessi e risparmiare un po' vostro padre che avrebbe pur diritto a un po' di riposo e di tranquillità.

Pirandello pretende troppo dal figlio, il suo sentimento egoistico e megalomane trascina, condiziona ed impone sempre più a Stefano di vivere esclusivamente per gli affari di un Pirandello arci-impegnato. E perciò Stefano è il figlio che accudisce

l'ambiente familiare (come la madre che si trova in una casa di cura, la sorella Lietta e il fratello Fausto), che diventa il segretario, il procuratore, l'amministratore, il collaboratore degli affari del padre, tenendo contatti, relazioni personali e corrispondenza con un fiume di persone, giornalisti, critici, traduttori, editori, registi, agenti, attori, impresari, avvocati, che si porta a sbrogliare le intricate vicende contrattuali e a tenere in regola i conti bancari e delle remunerazioni, che insomma corrisponde continuamente alle persone che si rivolgono al famoso drammaturgo e vogliono qualcosa da lui, firmare un contratto, un'intervista, una cortesia, ecc. Appare una figura di figlio che si rassegna al destino di immolarsi per il padre («Che devo fare per te? Sono pronto a tutto!»).

L'epistolario è anche un colorito ritratto del panorama cultural-letterario d'allora, è ricco di prese di posizioni, di osservazioni e di commenti incisivi che hanno a che fare con eventi nazionali ed internazionali della politica, del cinema, del teatro, e persino della pittura di un'epoca; di giudizi mordaci, elogiativi, sagaci, che toccano persino scrittori nostrani apprezzati come Bontempelli e quelli non apprezzati come Marinetti; di riferimenti al Duce, specie quando nel 1926 questi non si impegna abbastanza per far conferire il Premio Nobel a Pirandello e invece viene assegnato a Grazia Deledda. E tra l'altro l'epistolario mette a fuoco l'immagine di un Pirandello che nell'ultima fase della sua vita scivola sempre più nel labirinto di una tragica solitudine, nel male oscuro dell'esistenza: «Il mio animo è agitatissimo; sono pieno di sdegno, nauseato di tutto [...] L'idea di chiudermi in una vita sedentaria mi fa orrore. E terrore la compagnia di me stesso. Sono pieno di nausea e d'amarrezza».

*Franco Zangrilli*



**Chi scrive nel numero 1, Letteratura come politica:****Giuliana Adamo**

Giuliana Adamo è docente di Lingua e Letteratura italiana al Department of Italian del Trinity College dell'Università di Dublino. Si interessa dell'800 e del 900 italiano, del genere romanzo all'interno del canone occidentale, di traduzione, di comparatistica, di storia dell'alimentazione. Tra le sue pubblicazioni accademiche e non: *L'ultimo dono di Quetzalcoatl. Viaggio intorno al cioccolato e divagazioni*, Pavia, Monbosco Editore, 2001 (co-autrice Grazia Bruttocao, premio "Cesare Angelini" 2002); *Metro e ritmo nel primo Palazzeschi*, introduzione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2003; *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, a cura di Giuliana Adamo, introduzione di Giulio Ferroni (con un saggio della curatrice); *Le fiabe di Picéto. Dieci fiabe per bambini dai sei ai cento anni*, introduzione di Paolo Cherchi, Torino, Antigone Edizioni, 2006; *Luigi Meneghello. "Volta la carta la ze finia". Biografia per immagini*, (co-autore Pietro De Marchi), Effigie, Pavia, 2008. Nell'a.a. 2008-2009 è stata Fulbright *visiting scholar* ad Harvard per la stesura di un libro sugli inizi e le fini narrative nel canone occidentale.

**Vincenzo Bagnoli** (si veda Redazione)**Gianluca Cinelli**

Gianluca Cinelli si è laureato in Lettere all'Università di Roma "La Sapienza" e ha ricevuto il dottorato in Italianistica presso la National University of Ireland, Cork. È autore di diversi articoli su Nuto Revelli, Mario Rigoni Stern, Rosetta Loy e Primo Levi, e di un libro sull'ermeneutica della rappresentazione autobiografica. Attualmente sta ultimando una monografia su Nuto Revelli e studia la relazione fra letteratura e moralità.

**Michelangelo Fino** (si veda Redazione)**Vincenzo Frungillo**

Vincenzo Frungillo (Napoli, 1973) ha conseguito un dottorato in filosofia teoretica con una tesi dal titolo *Il rischio di una reificazione del linguaggio. Selbst e perdita di Selbst in M. Heidegger*. Negli anni successivi ha partecipato ai seminari sulle biopolitiche organizzati da Roberto Esposito presso l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa. Pubblica saggi filosofico-scientifici e letterari su riviste (*Atti dell'accademia scientifica e morale, NAE, Atelier, Immaginazione*) e libri collettanei (*Biopolitiche*): scrive su Heidegger, Foucault, Wittgenstein, Fenoglio, Celan, Luzi, Pagliarani ed altri. Tra il 2000 e il 2001 dà vita a diverse iniziative sulla poesia nella città di Napoli. Nel 2002 pubblica il libro di versi *Fanciulli sulla via maestra*. Nel 2007 è finalista del premio Antonio Delfini. Nel 2008 è selezionato per RicercaBo. Nel 2009 ha pubblicato il poema *Ogni cinque bracciate* (Le Lettere, 2009) con prefazione di Elio Pagliarani e postfazione di Milo De Angelis. I suoi versi sono compresi in antologie e riviste.

**Clodina Gubbiotti**

Clodina Gubbiotti ha insegnato in qualità di *Lecturer* e assistente di lingua presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Edimburgo, dove ha anche concluso il

suo dottorato di ricerca scrivendo una tesi sulla neoavanguardia italiana. Ha pubblicato sulla poesia e la fiction di Nanni Balestrini. Si interessa di poesia concreta e visuale, e di teorie e pratiche dell'avanguardia novecentesca.

**Luca Lenzini** (*si veda Redazione*)

**Barnaba Maj** (*si veda Redazione*)

**Francesco Muzzioli** (*si veda Redazione*)

**Erminia Passannanti** (*si veda Redazione*)

### **Paolo Patuelli**

Sociologo Clinico, laureato presso l'Università Degli Studi di Bologna, ha collaborato con la cattedra di Sociologia Generale della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università Degli Studi di Bologna svolgendo attività di ricerca con approccio etnografico. Studioso di processi culturali e sociologia della salute, collabora con il Professore Everardo Minardi, Direttore del Dipartimento di Teorie e Politiche dello Sviluppo Sociale dell'Università Degli Studi di Teramo. Chitarrista blues a tempo perso e grande fan di Rory Gallagher, attualmente è impegnato nella Cooperazione Sociale. Tra le sue pubblicazioni recenti: *La Mediazione di Comunità: una prassi in via di consolidamento* nel volume *Tra reale e virtuale: itinerari attraverso le adolescenze*, a cura di G.Amodio, 2006, Roma, Carocci.

### **Barbara Pezzotti**

Barbara Pezzotti è *teaching fellow* e dottorando di ricerca presso Victoria University. La sua tesi, intitolata *Geography and Giallo: Representations of Cities and Regional Identities in Contemporary Italian Detective Series* analizza la rappresentazione del luogo e delle identità regionali nella narrativa d'indagine seriale degli anni Novanta. Tra le pubblicazioni più recenti figurano *Conversation on a New Sicily: Interview with Andrea Camilleri*, in *Storytelling: A Critical Journal of Popular Narrative*, 1, 2009, 37-52 e *Risorgimento e identità italiana nel giallo contemporaneo*, in *Spunti e ricerche*, 23, 2008 (2009), 57-70. Di prossima pubblicazione è *Il giallo come storia della città: Milano e la serie di Colaprico e Valpreda*, in *Il romanzo poliziesco, la storia e la memoria*. A cura di Claudio Milanese, Bologna: Astrapia, 2009.

### **Stefania Rimini**

Stefania Rimini è ricercatrice di Discipline dello spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania. Ha pubblicato i volumi *L'etica dello sguardo. Introduzione al cinema di Kieslowski* (Liguori 2000), *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini* (Bonanno 2006), *Rovine di Elsinore. Gli Amleto di Giovanni Testori* (Bonanno 2007). Si è occupata del confronto fra cinema e cultura urbana (con studi su Gianni Amelio, Vittorio De Seta, Gianfranco Mingozzi, i fratelli Dardenne) ed è approdata poi a interessi specificamente teatrali (con contributi su Carmelo Bene, Ennio Flaiano, Sarah Kane, Emma Dante, Ascanio Celestini). Attualmente si occupa dei rapporti fra drammaturgia e narrazione, soprattutto in riferimento alla scena italiana contemporanea.



### **Alessia Risi**

Alessia Risi è dottoranda, con borsa IRCHSS, all'University College Cork (Irlanda) dove sta scrivendo una tesi sull'azione destabilizzante e l'impegno politico delle figure femminili nel giallo e nel noir italiani degli ultimi anni. Si è laureata in lettere all'Università degli Studi di Roma La Sapienza con una tesi su *Il pubblico e la lettura negli anni Ottanta e Novanta*. Per la Facoltà di Scienze umanistiche dello stesso ateneo ha collaborato con la cattedra di Sociologia della letteratura. Si è occupata di produzione editoriale e di ricezione dei prodotti culturali e Ha pubblicato *Dal lettore solitario alle nuove 'comuni' della lettura*, in Asor Rosa, A. (a cura di), «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica» (Carocci, 2004); *Donne e contesto storico-sociale: le figure femminili nella scrittura di Grazia Verasani*, in Milanese, C. (a cura di), *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria. Atti del convegno internazionale* (Astraea, forthcoming).

### **Maria Rizzarelli**

Maria Rizzarelli è assegnista presso l'Università degli Studi di Catania e insegna Arte e letteratura del '900 per i corsi SISIS (Scuola Interuniversitaria Siciliana di Specializzazione per l'Insegnamento Secondario) dell'Ateneo catanese.

Ha pubblicato i volumi *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg* (CUECM 2004) e *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità* (Bonanno 2008) e si è occupata prevalentemente di autori contemporanei quali Pasolini, Calvino, Vittorini, Sciascia, Consolo e Buzzati. Ha curato inoltre la mostra e il catalogo *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*. Fotografie di Luigi Crocenzi (Siracusa, 30/06-10/07 2006 – Catania 7-14 maggio 2007), Bonanno 2007 e la ristampa anastatica dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (Rizzoli 2007). Attualmente sta studiando i rapporti fra letteratura e arti visive soprattutto in riferimento all'opera di Sciascia.

### **Barry Ryan**

Barry Ryan is a Research Assistant in the Department of Italian at NUI, Galway, where he is engaged in the transcription and translation of Cardinal Paul Cullen's Italian correspondence. He obtained a Ph.D. from University College Cork in 2009 for his doctoral thesis, *Spatializing the Italian Resistance in Calvino, Fenoglio and Viganò*. During his doctoral research, he also taught Italian language and literature at UCC. He previously graduated with a B.A. in Italian and English from the same institution in 2004.

### **Marco Sonzogni** (si veda Redazione)

### **Salvo Torre**

Salvo Torre (Catania, 1974), è ricercatore e docente di Geografia presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università degli studi di Catania. Si è occupato dei processi di nascita della città contemporanea e delle identità postcoloniali. Oltre a vari saggi, ha pubblicato i volumi: *Alle origini della città contemporanea. Rendita fondiaria urbana e processi di accumulazione a Genova nel XIX secolo*, Catania, 2004; *Infrangere l'ordine del tempo. Le nuove generazioni tra storia e sociologia*, Catania, 2002; con Rosario Trimarchi, *Di qua dal mare delle tenebre. Geografi e viaggiatori della tradizione arabo-islamica in Sicilia*, Catania, 2007; ha curato i volumi: Carl

Ortwin Sauer, *Un segmento ingenuo di realtà. Scritti di metodologia della ricerca geografica*, Acireale-Roma, 2007; Nino Recupero, *Le stelle sono morte. Scritti sulla guerra (1940-1963)*, Catania, 2006; Nino Recupero, *Catania tra nostalgia sottile e vitalità irrefrenabile*, Messina, 2005; *Era come un diavolo che cammina. Agitatori sindacali e dirigenti contadini nelle campagne catanesi del dopoguerra*, Catania, 2005.

**Bart Van den Bossche** (*si veda Redazione*)

## Norme redazionali

**Gli autori sono pregati di attenersi scrupolosamente alle norme redazionali elencate qui di seguito, sia per gli scritti in lingua italiana che per quelli in lingua inglese. Proposte che non seguano queste norme non verranno considerate. Si ricorda inoltre di usare il sistema automatico di Windows per la creazione delle note a fine articolo.**

### CRITERI REDAZIONALI

**Software:** l'articolo deve essere inviato in una versione recente di Word per Windows.

**Caratteri:** Il corpo del testo va in Times New Roman 12.

**Margini e spazi:** tutti i margini devono essere di 3cm e lo spazio interlinea di 1,5. Ogni capoverso va rientrato di 1.

**Note:** Tutte le note devono apparire alla fine dell'articolo ed avere numerazione progressiva. Non è prevista la presenza di note a pie' di pagina. L'esponente di nota va collocato dopo eventuali segni di interpunzione. Per le indicazioni bibliografiche in nota seguire le seguenti indicazioni: N. Cognome, *Titolo*, anno, p.

**Citazioni:** se inferiori a due o tre righe, le citazioni andranno nel corpo del testo fra virgolette basse («...»). Nel caso di citazioni più lunghe, esse andranno fuori testo, senza virgolette, in Times New Roman 11, rientrate di 1 e giustificate. Le citazioni interne ad un'altra citazione richiedono l'uso delle virgolette apicali doppie ("..."). Quando si ricita la stessa opera già citata alla nota immediatamente precedente ma luogo differente, usare *ivi* e il numero di pagina. Per indicare il medesimo luogo dell'ultima citazione usare *Ibidem*. Quando invece si cita una nuova opera dello stesso autore citato nella nota precedente, usare, in tondo, Id. o Ead. (per il femminile).

**Accenti e virgolette.** Usare l'accento all'interno della parola esclusivamente nei casi in cui si può incorrere in ambiguità di significato (ancòra, ancora). Per la maiuscola accentata usare la forma È e non E'.

Le virgolette alte singole ('...') si usano per enfatizzare, in via prudenziale e spiegazioni di significato.

**Corsivi:** evitare corsivi enfatici. Vanno in corsivo tutte le parole straniere non stabilmente in uso nella lingua italiana.

**Date:** secoli e decenni vanno indicati per intero con l'iniziale maiuscola (il Novecento, gli anni Novanta, ecc.)

**Indicazioni bibliografiche:** Tutte le indicazioni bibliografiche sono da riportare nelle note finali (e non all'interno del testo). Nelle note inserire solo i dati essenziali, mentre i dati completi andranno nella bibliografia finale.

Per la bibliografia, seguire le seguenti indicazioni:

**Monografie:** Cognome, Nome, *Titolo*, Città, Editore, data.

**Saggi da rivista:** Cognome, Nome, *Titolo del saggio*, in «Titolo della rivista», annata, numero, anno, pp.

**Saggi da volume miscelaneo:** Cognome, Nome, *Titolo del saggio*, in Cognome, N. e Cognome, N. (a cura di), *Titolo del volume*, Città, Editore, data, p.

**Volumi miscelanei:** Cognome, Nome (a cura di) – *Titolo del volume*, Città, Editore, data; trad. it. di Cognome, Nome, *Titolo italiano*, a cura di Cognome, Nome, Città, Editore, data.

**Citazioni dal web:** Indicare, dove possibile, autore, titolo, sito, data del documento, URL, data dell'ultima visita: Cognome, Nome, *Titolo del documento*, in «Titolo della rivista/sito», data, <http://www.inirizzo URL per intero> (data dell'ultima visita).

Per volumi successivi di uno stesso autore si usi \_\_\_\_\_, *Titolo*, Città, Editore, data.

Per opera citata si usi cit.

## LICENZA CREATIVE COMMONS

Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5 Italia. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.