

a cura di
Anna Dolfi

Non finito,
opera interrotta e modernità



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

MODERNA/COMPARATA

— 8 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Non finito,
opera interrotta e modernità

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2015

Non finito, opera interrotta e modernità / a cura di Anna Dolfi.
– Firenze : Firenze University Press, 2015.
(Moderna/Comparata ; 8)

<http://digital.casalini.it/9788866557296>

ISBN 978-88-6655-728-9 (print)

ISBN 978-88-6655-729-6 (online PDF)

ISBN 978-88-6655-730-2 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di:

Associazione “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”

Fondazione Dessì

Regione Sardegna

Fondazione Banco di Sardegna



Fondazione
Giuseppe
D e s s ì



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2015 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

PREMESSA <i>di Anna Dolfi</i>	11
-------------------------------	----

DECLINAZIONI E MODALITÀ DEL NON FINITO, DEL NON FINIBILE

NON FINITO E TEORIE DELL'INCOMPIUTEZZA	19
--	----

Enza Biagini

1. Antefatto: finito/non finito/infinito	20
2. Fine ed epiloghi. L'assalto delle/alle teorie della compiutezza	24
3. Altri antefatti	29
4. Dall'incompiutezza all'interminabilità	34
5. Cancellature e saturazioni a non finire	38
6. La lettura non finita e ipertesto: come nei «Mobiles» di Calder	45

«UNA CATTIVA INFINITÀ»:

PARENTESI E PARABASI NELLA MODERNITÀ FRANCESE	53
---	----

Michela Landi

1. Una «cattiva infinità»: aspetti teorici e storici	54
2. Parentesi e parabasi: il modello teatrale della scrittura	68
3. Il discorso critico come discorso teatrale	76
4. A mo' di finale: parentesi e musica	81

UN PERCORSO SUL NON FINITO IN SETTE TEMPI	83
---	----

Giuditta Isotti Rosowsky

TRA NECESSITÀ E PATOLOGIA

L'IMPORTANZA DEL «NON FINITO» NELL'IRONIA DELL'«ORLANDO FURIOSO»	97
--	----

Franco Musarra

LE PATOLOGIE DEL NON-FINITO: LEONARDO DA VINCI E CARLO EMILIO GADDA	125
--	-----

Paolo Orvieto

IL SUBLIME, IL NON-FINITO: MICHELANGELO NEL SETTECENTO
UN CAPITOLO DI STORIA DELLA TEORIA ESTETICA IN INGHILTERRA

Giuseppe Panella

- | | |
|---|-----|
| 1. Il non-finito e il «delizioso orrore»: breve analisi delle
caratteristiche del Sublime | 153 |
| 2. Tendere al Sublime: grandiosità e sogno nella pittura di Füssli | 156 |
| 3. Dal «Trattato sulla pittura» di Lomazzo ai «Discorsi sull'arte»
di Reynolds: l'evoluzione di un apprezzamento crescente | 168 |
| 4. William Blake e l'estetica gnostica del non-finito (con una
postilla su Borges lettore di Blake) | 176 |

L'ŒUVRE INTERROMPUE CHEZ STENDHAL

Béatrice Didier

- | | |
|--------------------|-----|
| 1. Interrogations | 187 |
| 2. Romans | 189 |
| 3. Autobiographies | 192 |

«UN'ONCIA MENO DI SANGUE; UN LIBRO DI PIÙ»

CARLO DOSSI E L'INCOMPIUTO

197

Francesca Castellano

D'ANNUNZIO «NOTTURNO» E IL «NON FINITO». STRUTTURE,
TEMI E MOTIVI DELLE PRIME «FAVILLE DEL MAGLIO»

213

Manuele Marinoni

PAROLA E SILENZIO NELLA «PERSUASIONE E LA RETTORICA»

DI MICHELSTAEDTER

231

Luigi Beretta

LA RUPE DELLA NINFA. PER UNA LETTURA DI «FUOCO GRANDE»

DI CESARE PAVESE E BIANCA GARUFI

241

Tommaso Tarani

LA CATEGORIA DI TESTO «NON FINITO» E «FINITO» NEGLI «ANNI
IMPOSSIBILI» DI BILENCI

271

Alberto Cadioli

DESSIANA

FRAMMENTI (CON IMMAGINI/INEDITI) PER L'OPERA INCOMPIUTA

293

Anna Dolfi

L'INTERROTTA RICERCA DELLA COLPA

NEL ROMANZO INCOMPIUTO DI DESSÍ

343

Francesca Bartolini

INCOMPIUTEZZA
E MOLTIPLICAZIONE/CREAZIONE DEL SENSO

STRATEGIE DI RESA GRAFICA DEL NON FINITO NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA <i>Elisa Tonani</i>	361
LE FRAGMENT: FONCTION LITTERAIRE ET SIGNIFICATION PHILOSOPHIQUE DANS L'ECRITURE DIARISTE DE LANDOLFI <i>Catherine Lanfranchi-de Wrangel</i>	
1. Introduction	389
2. L'inachevé dans l'œuvre de Landolfi	391
3. L'inachevé et le fragmentaire	393
4. Enjeux littéraires et esthétiques	394
5. Figures de style et écriture fragmentaire	397
6. Enjeux linguistiques et philosophico-politiques	401
7. L'enjeu linguistique et philosophico-politique	406
8. Fragments et système	410
9. Conclusion	411
ESEMPI DI INCOMPIUTEZZA STRUTTURALE NELL'OPERA POETICA DI ZANZOTTO. TRE TIPOLOGIE <i>Francesco Vasarri</i>	
1. Dalla struttura incompiuta alla nozione di incompiutezza strutturale	413
2. Tipologie dell'incompiutezza in Zanzotto	416
3. «E.». Procedimenti ellittici nel principio di Beltà delle «IX Ecloghe»	417
4. «Prova per un sonetto»: il canone e l'eloquenza del silenzio	433
5. Da «Dittico e fistole». Un lavoro di sutura su cicatrice	436
«THAT SELF WHO COULD DO MORE». NON FINITO E FALLIMENTO NELL'OPERA DI WILLIAM GADDIS <i>Simone Rebora</i>	
1. La storia (impossibile) del player piano	445
2. Nel caos del sistema monetario	451
3. In corsa verso il secondo posto	458
4. L'artista che poteva fare di più	460
5. La colomba e la romanziera mancata	464
TRAMA SOSPESA O FINALE INATTESO? «XY» DI SANDRO VERONESI <i>Nives Trentini</i>	469
«LO FINIRÒ? NON LO FINIRÒ?». SFOGLIARE LA CANCROMARGHERITA <i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	483
«CUORE À LA COQUE»: UNA LETTURA CHE «NON FINISCE MAI» <i>Alice Cianni</i>	507

VOCI DAL FONDO

IL MANOSCRITTO INCOMPIUTO DI ELSA MORANTE

«SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE»

Claude Cazalé Bérard

1. Il romanzo annunciato	523
2. La poetica morantiana	530
3. Il manoscritto incompiuto	544
4. Il poeta e il cantastorie	561

OPERA APERTA, TRADITA, NON FINITA
TRA TEATRO E CINEMA

NON FINITO A TEATRO. INTRODUZIONE	567
-----------------------------------	-----

Giulia Tellini

FENOMENOLOGIA DEL NON FINITO A TEATRO CONVERSAZIONE CON FEDERICO TIEZZI	573
--	-----

INCOMPIUTEZZA AUTORIALE E ORIGINE FILOSOFICA IN

«FILM» DI SAMUEL BECKETT

Luigi Ferri

1. Premessa	583
2. Sulle tracce di un'incompiutezza sfuggente	583
3. Incompiutezza ermeneutica?	587
4. Inseguendo Beckett	588
5. Décalages di montaggio	598
6. Décalages di regia	600
7. Volontà visive	602
8. La geometria della Forma: teorema e medium	603
9. La geometria dell'Essere: l'Identità Palindromica	604
10. Il volto della Visione	606
11. Il cerchio visivo dell'essere vedente	607
12. Origine filosofica bipolare	608
13. Conclusione	611

NON FARE UN FILM. FELLINI E IL VIAGGIO DI G. MASTORNA	613
---	-----

Enrica Colavero

1. Il «complesso dell'assassino» e l'arrivo di Mastorna	619
2. Fellini mi fè, disfecemi Fellini	629

INDICE DEI NOMI	641
-----------------	-----

PREMESSA

Il faut choisir: une chose ne peut être
à la fois vraie et vraisemblable.

Georges Braque, *Le jour et la nuit*¹

Il faudrait d'ailleurs n'avoir jamais écrit soi-même
pour croire qu'il peut exister un achèvement absolu.

Michel Butor, *La critique et l'invention*²

Difficile risalire dalle profondità del lutto [...]. Il
superamento del lutto e della frustrazione è l'euforia
filologica [...]. Questa euforia è una forma di catarsi.

Cesare Segre, *Compendi, estratti, lacerti*³

[...] interiorizzare i morti e poi farli rivivere: la
scrittura rivela i suoi strani e occulti poteri, diventa
pratica magica. Scrivere. Cosa significa scrivere?

Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*⁴

¹ *Le jour et la nuit. Cahiers de Georges Braque 1917-1972*, Paris, Gallimard, 1952, p. 20.

² Michel Butor, *La critique et l'invention. Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 111.

³ La citazione è tratta da un saggio, molto bello, raccolto negli Atti di un seminario del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Parma (Cesare Segre, *Compendi, estratti, lacerti nella narrativa medievale romanza*, in Cesare Segre-Carlo Ossola-Dominique Budor, *Frammenti (le scritture dell'incompleto)*, Milano, Unicopli, 2003, [pp. 11-25], p. 21; ora in C. Segre, *Dai metodi ai testi. Varianti, personaggi, narrazioni*, Torino, Aragno, 2008), nel quale, alla furia edace del tempo, Segre contrappone la *pietas* del lavoro filologico («Il filologo, sacerdote della memoria, attraversa la corrente del tempo verso le sue scaturigini»).

⁴ Antonio Tabucchi, *Enrique Vila-Matas*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 172. In quel breve e acutissimo saggio, che parte dalla riflessione sul discusso termine di *autofiction*, Tabucchi, assumendo come testo esemplare di riferimento il *Bartleby y compañía* di Vila-Matas, si sofferma a considerare, in un suggestivo viaggio nella non-scrittura, gli *scrittori del no*, quanti hanno cessato di scrivere o non hanno scritto mai.

Non finito, opera interrotta... Difficile già, *d'emblée*, delimitarne il significato, trovare una definizione univoca, circoscrivere il tema, distinguere quanto rinvia al caso, quanto all'intenzionalità, e, relativamente alla fruizione, al gusto, allo spirito dei tempi. Certo è che pochi 'generi' e/o poche declinazioni hanno, come il non finito, nella somma delle loro accezioni, bisogno di ciò che è esterno all'opera, e che in qualche modo la completa (fosse anche con la sola accettazione), salvandola dall'oblio per collocarla anzi in posizione privilegiata per l'innegabile sintonia con la nostra inquieta modernità. Proiettata l'opera verso quel futuro al quale non può aspirare, con la sua storia individuale, l'autore; eppure accompagnata, a dispetto di ogni imprevedibile durata, da un vuoto, da un'assenza, che ricorda la fragilità che si nasconde (lo suggeriva già Anna Banti all'inizio degli anni 50⁵) dietro ogni tentativo di opporsi con la creazione all'umana sorte della mortalità. Giacché la finitezza della vita rende inevitabilmente incompiuta (interrotta) ogni impresa; e in modo direttamente proporzionale alla diminuzione della distanza. Non stupisce infatti che in letteratura (a parte, spesso, l'ultima opera) siano *naturaliter* 'sospesi' gli epistolari, i diari, le cronache della malattia o della sofferenza, e che il destino dell'incompiutezza accompagni quegli scritti che, nelle forme schermate che la scrittura impone e concede, rinviano a grumi irrisolti, traumi nascosti, taciute malinconie.

Dettata da scelta o da gradi diversi/distinti di incapacità (guidata talvolta dall'ansia della perfezione, dal bisogno del consenso, dalla perdita della motivazione), la tentazione del non finito, del non finire, insegue, incalza, illude... Ce ne parlano le scritture del privato, ma anche gli abbozzi, i progetti, i brogliacci, le carte che testimoniano il lungo cammino che l'opera impiega per arrivare alla sua forma definitiva, o presunta tale⁶. Visto che alla compiutezza teorica si contrappone sovente (specie nella modernità) un'incompiutezza strutturale (esistenzialmente genetica), che arriva fino ai limiti di quello che potrebbe chiamarsi il gusto dell'imperfezione⁷. Mentre la *source* dell'incompiuto continua a collocarsi in parallelo - ove la compiutezza si tenti -, pronta ad affiorare⁸ per apporre il segno dell'instabilità, della privazione (*dés-achèvement*), a quanto sembrava un

⁵ Il riferimento è a uno dei racconti più significativi di Anna Banti, nel volume che ne porta il titolo (*Le donne muoiono*).

⁶ Come risulta evidente anche questo tema si inserisce nella ricerca sulle forme della soggettività avviata qualche decennio fa con una serie di volumi a mia cura pubblicati dall'editore Bulzoni di Roma: «*Journal intime*» e *letteratura moderna*, 1989; *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, 1991; «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna*, 1992; *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, 1993; *Identità, alterità e doppio nella letteratura moderna*, 2001; poi proseguita, oltre che con i due volumi su *Letteratura & fotografia*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005-2007, con quelli, sempre a mia cura, di cui qui alla nota 10.

⁷ Per riprendere il bel titolo di un libro di Isabelle Miller, *Les Inachevés. Le goût de l'imparfait*, Paris, Seuil, 2008.

⁸ Si pensi, per non fare che un esempio, al caso Proust, di cui in Nathalie Mauriac-Dyer, *Proust inachevé. Le dossier «Albertine disparue»*, Paris, Champion, 2005.

incontrovertibile acquisto. Neppure le dichiarazioni o l'intenzionalità di poetica sul 'finito' (tali, o così supposte, visto che dopo i miti della classicità è legittimo inscrivere tutto all'insegna del dubbio) offrono, a partire dal Rinascimento e dalla sua crisi, reali certezze. Per altro, a uno sguardo ravvicinato, tutto diventa problematico, e soggetto (per dirla con le parole di Cesare Segre) alla inevitabile «lotta (o dialettica) tra tempo e memoria»⁹.

Non sappiamo insomma cosa si celi dietro lo sfumato di Leonardo o il non-finito di Michelangelo più di quanto non si conosca cosa ha guidato l'*Arte della fuga* di Bach o l'*Incompiuta* di Schubert. D'altronde, per passare al Novecento e alle sue nevrosi (laddove l'incompiutezza diviene la regola), siamo sicuri che, ove non si fosse fermato sulla frontiera spagnola, Benjamin avrebbe terminato i *Passages*; e che, se non lo avessero ucciso in una notte di novembre, Pasolini avrebbe concluso *Petrolio*? Cosa nasconde il frazionamento della materia narrativa (basti l'esempio di Calvino, esemplato sui disguidi, in una notte d'inverno), cosa la sovrabbondanza delle digressioni, delle note, delle citazioni, la predilezione/necessità delle parentesi o, specularmente, anche sul piano sintattico-grammaticale, l'uso del discorso sospeso e di quel che serve a rappresentarlo? Quando poi si pensa che, quand'anche siano evitati tutti gli altri accidenti, la fatalità espone anche le opere compiute al rischio dell'incompiutezza indotta, minacciandole su molteplici fronti (legati al tempo, alla violenza, all'ignoranza) con una cattiva conservazione che le priva di testo e contesto insieme?

Le riflessioni, i casi e gli esempi possibili, a voler tracciare un percorso all'interno del tema indicato e delle sue declinazioni, potrebbero a ragione dare luogo ad un'enciclopedia. Inutile, in un solo libro, sia pure articolato, tentare di repertoriare tutto. Per ovvi problemi di spazio, dei tanti nomi possibili, sulla base delle competenze dei vari collaboratori, non potevano esserne esibiti che alcuni, magari affidando le assenze più clamorose (da Tasso a Foscolo, da Baudelaire a Mallarmé) a recuperi *in corner*, in zona citazioni e note. Quanto contava era individuare dei casi esemplari nel campo della scrittura letteraria, delle arti figurative, dello spettacolo, tramite anche un dibattito teorico e una messa a fuoco sui loro specifici mezzi espressivi, visti anche nel mutamento, nella deperibilità. Qui basti dire che ad apparire, sul palco di proscenio, sono Leonardo ed Ariosto, Füssli e Blake, Sthendhal e Dossi, D'Annunzio e Michelstaedter, Svevo e Gadda, Kafka e Perec, Borges e la Sarraute, Pavese e Bilenchì, Dessì e la Morante, Landolfi e Manganeli, Caproni e Zanzotto... Senza che manchino sfondamenti nel nuovo secolo con William Gaddis, Sandro Veronesi, il Mauro Mazzetti di *Cuore alla coque*, e tanti, noti o sconosciuti scriventi, affetti da 'cancroregina'; mentre al teatro dell'ultimo Pirandello messo in scena da Tiezzi (con il quale un'intervista inedita) si affianca il cinema di Beckett o il Fellini dell'impossibile *Mastorna*. Al centro del libro una sezione riproduce alcune pagine del datti-

⁹ C. Segre, *Compendi, estratti, lacerti nella narrativa medievale romanza* cit., p. 12.

loscritto ed i quaderni di appunti del/per l'ultimo romanzo di Giuseppe Dessì, a lasciare aperta, anche in questo, come negli altri casi del genere, la ridda delle interpretazioni che si sposta (come ci hanno insegnato, tra gli altri, Blanchot, Barthes, Derrida¹⁰...), dalla pagina allo spazio bianco, con quel che comporta, dal momento che tutto si colloca ormai ai margini della *chambre claire*.

Ma, vista la citazione di Dessì (non a caso presente, in questo come negli altri volumi della serie¹¹, con una sua 'dessiana'), è il caso di concludere questa tappa dedicata alle opere che per i più vari motivi non hanno avuto o trovato una fine, oppure l'hanno perduta, inopinatamente, con un sentito ringraziamento a tutti i collaboratori e all'Associazione «Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì»¹² (succeduta al Comitato per le Celebrazioni del Centenario della nascita¹³), che ha sostenuto la proposta di ricordare l'autore della *Scelta* con una ricerca che lo colloca, con il suo ultimo libro¹⁴, di cui non abbiamo che frammenti di stesura, nelle problematiche, nel destino, nelle forme di quanto non ha compimento.

Anna Dolfi

¹⁰ Penso soprattutto al Jacques Derrida di *Glas*, Paris, Galilée, 1974 e *Glas. Que reste-t-il du savoir absolu?*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981 (su cui, tra i pochi, Maurizio Ferraris, *Introduzione a Derrida*, Roma-Bari, Laterza, 2003).

¹¹ Penso in particolare a *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione, con un'appendice sull'Italia vista dalla stampa spagnola (1924-1939). Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñoz Muñoz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011; *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011; *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di Ilaria Crotti, Roma, Bulzoni, 2011; *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2012; *Il racconto, romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013; *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014 (la cui pubblicazione parimenti si deve alla sensibilità del Comitato per le Celebrazioni e del Centro Studi Giuseppe Dessì).

¹² Nell'ambito delle attività della Fondazione Giuseppe Dessì, che ha sede a Villacidro, in Sardegna, e che molto deve, oltre che ai suoi presidenti (mi limito a ricordare quelli degli ultimi anni: Massimo Murgia e Giuseppe Marras), al prezioso e generoso lavoro del suo amministratore-tesorriere (Mauro Pittau) e alla competenza giuridica di Goffredo Zuddas, che coordina i rapporti tra il comitato scientifico e l'Associazione.

¹³ Istituito dal Ministero per i Beni e le Attività culturali nel 2009, e presieduto fino alla sua chiusura, nel 2013, da Anna Dolfi.

¹⁴ Che ha avuto bisogno per esistere (come in questi casi) dell'intervento e della fantasia ricostruttrice di un curatore. Cfr. Giuseppe Dessì, *La scelta*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978 (adesso Nuoro, Ilisso, 2009; con uno scritto di Claudio Varese presente nelle due edizioni).



Dalla mostra *Die geretteten Götter aus dem Palast vom Tell Halaf* allo Staaliche Museen di Berlino (2011, foto di Laura Dolfi).



Menashe Kadishman, *Shalechet* (*Foglie cadute*. Museo Ebraico di Daniel Libeskind, Berlino. Foto di Laura Dolfi).

DECLINAZIONI E MODALITÀ
DEL NON FINITO, DEL NON FINIBILE

NON FINITO E TEORIE DELL'INCOMPIUTEZZA

Enza Biagini

La Storia della lettura per fortuna non ha fine. Dopo l'ultimo capitolo e prima del già citato e copioso indice analitico, il nostro autore ha lasciato un certo numero di pagine bianche, affinché il lettore possa aggiungere i suoi pensieri sulla lettura, annotare omissioni, citazioni, eventi e personaggi di là da venire. C'è una certa consolazione in questo fatto. Immagino di lasciare il libro sul comodino accanto al letto, immagino di riaprirlo stasera, o domani sera, o dopodomani, e dire ogni volta a me stesso. Non è finito¹.

La descrizione del paradigma ipertestuale è, ammettiamolo, molto seducente. È possibile verificarne il potere di suggestione tutte le volte che si mostra un ipertesto ad un principante dell'informatica: non esiste mezzo più veloce per «travolgere» anche gli sbarramenti più accaniti e le più elaborate argomentazioni contro la macchina. Chi possiede una cultura costruita sui libri e che da sempre legge e prende appunti, si trova improvvisamente a casa vedendo finalmente realizzato un sogno segreto: contemplare le connessioni e le piste tracciate in tanti anni di fatica e che la memoria difende a stento dalla tirannide del secondo principio².

La nuova filologia informatica non si volgerebbe più soltanto indietro o, quantomeno, non guarderebbe più soltanto ad un solo punto, non sarebbe più condannata a compiere il gesto della moglie di Lot (*Genesi*, 19, 26, da cui

¹ Alberto Manguel, *Pagine bianche, Una storia della lettura* [A History of Reading, 1996], trad. Gianni Guadalupi, Milano, Mondadori, 1997, p. 325.

² Carlo Rovelli, *Dove si usano gli ipertesti*, in *I percorsi dell'ipertesto* di Carlo Rovelli e *Border Line* di Miguel Angel García, Bologna, Synergon, 1994, p. 21.

il nostro titolo forse un po' misterioso) né a dividerne la condanna di essere mutata in una statua di sale, scondando la volontà di sapere cosa c'è dietro con la rinuncia alla mobilità ed alla vita³.

1. *Antefatto: finito/non finito/infinito*⁴

«Éternellement» veut dire pour toujours, à jamais, dans notre vie. C'est la coupure de la mort, la dématérialisation permanente, comment la dire, la désintégration explosive insonore de moitiés de vie, qui introduit cette différence extrême, la plus forte, «*quo majus nihil concipi possit*», laquelle est hyperbolisée en «éternité». Cœur cerné, rongé de vides, comme un Théâtre de mémoire dont les loges, sautant comme des mines personnelles silencieuses, seraient effacées au hasard sans relâche. Amnésie tuberculeuse. Le livre sera non paginé – parce que chaque page, ou presque, pourrait être la première, ou la nième. Il n'y a pas de série ordinale. Tout recommence à chaque page; tout finit à chaque page⁵.

L'evidenza di questa immagine, che intreccia tempo e spazio, finito, non finito e infinito, attraverso i versi di uno struggente canto funebre – è il senso letterale del parola *Thrène* del sottotitolo – dedicato da Michel Deguy a sua moglie, e chiusi nella loro doppia circolarità labirintica, formale, simbolica, decettiva (a rappresentare ciò che finisce – la vita – attraverso ciò che in essa «non finisce di finire» – la morte –), ha allontanato da me la tentazione di esordire adentrandomi d'acchito nell'*ingens sylva* della teoria di autori, artisti e studiosi di opere non finite, inducendomi invece ad aprire con una domanda preliminare il mio abbozzo di argomentazione intorno all'impegnativo *pensum* lanciato da Anna Dolfi.

La domanda è la seguente: quanti specialisti si sono avvicinati all'idea di «non finito» o, per quello che ci concerne, ai temi dell'incompiutezza letteraria e artistica, senza evocare, anche in maniera implicita, l'elemento di differenziamento contrapposto, vale a dire il «finito» e le sue implicazioni concettuali con l'infinito? Non pochi, sicuramente. Resta che è inutile cercare la locuzione «non finito» nei dizionari; alla definizione di senso della locuzione si arriva attraverso una vasta gamma di termini privativi più o meno sinonimi: incompiuto, incompleto, indeterminato, interrotto, discontinuo, imperfetto, disgiunto, disar-

³ Raul Mordenti, *Conclusioni problematiche, in Récit et informatique*, textes réunis par Claudé Cazalé Bérard, Centre de Recherches en Langue et Littérature Italiennes, Éditions de l'espace européen, La Garenne Colombes, 1992, p. 51.

⁴ Per una ricognizione veloce dei temi connessi con l'infinito (che non potranno qui essere trattati), invio alla corposa voce *Infinito* curata da Gianni Micheli, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, VII, pp. 522-561.

⁵ Michel Deguy, *A ce qui n'en finit pas. Thrène*, Paris, Seuil, 1995.

monico..., dove, estrapolata tra le varie occorrenze, nel campo delle cosiddette opere di genio, spunta anche l'indicazione di «assenza della parola fine» (rinvio all'antico *In Finis*).

Una ulteriore constatazione: specie nell'ambito delle teorie letterarie, cercheremmo invano, ma è possibile che sbagli, una storia del non finito artistico o letterario in quanto tale. Si ha maggiore fortuna rivolgendosi a ricerche e definizioni di soggetti peculiari legati al tema da affinità, come la storia degli stili e delle linee artistiche, delle categorie estetiche, i generi letterari, le poetiche e tendenze espressive «deroganti» (il barocco, il «parlar disgiunto», il sublime, le avanguardie, il post-moderno...). Inoltre, a margine di questo breve sommario di ostacoli preliminari, occorre segnalare il riferimento necessario alla lunga durata dei paradigmi della compiutezza estetica, rimasti validi da Aristotele a Kant, fin dopo la formalizzazione hegeliana – e, da noi, crociana – (via via rimessi in questione, in modo sistematico, da Nietzsche in poi), che mantengono solidamente in piedi una rete di protezione lungo il percorso, a dir poco accidentato, che porta alle moderne teorie circa lo statuto dell'arte come superamento del concetto stesso di forma compiuta, cardine su cui poggia, paradossalmente, l'idea stessa di non finito. D'altro canto, il panorama contemporaneo impone anche l'impossibilità di rimanere dentro una linea d'orizzonte di stampo binario e strutturalista (una visione che semplifica molti addentellati), richiamandoci di continuo al confronto con la disgiunzione di quell'*entre-deux* che il decostruzionismo – una linea che congiunge il pensiero di Heidegger a quello di Foucault, Freud, Derrida, Deleuze, Guattari, Lacan, Lyotard, Jameson... – ha insinuato tra i paradigmi teorici classici di compiutezza e incompiutezza; da qui la scomoda presenza del termine medio pascaliano per antonomasia – infinito – incuneato tra finito e non finito; ragion per cui, all'idea del non finito come parte mancante di una forma si associa quella di forma in fieri, «opera aperta» a infinite soluzioni⁶.

A questo punto il discorso potrebbe chiudersi con una *boutade*: malgrado la mole degli studi (e forse a causa della loro estensione) che girano intorno alle tematiche del non finito, se manca una storia unitaria è perché non è – o non è stato finora – possibile storicizzare, in modo omogeneo e autonomo, il gesto di rottura delle forme chiuse e di distanziamento dal finito, maturato sin dagli inizi del Cinquecento (proprio intorno agli anni in cui la scienza si avvia alla revisione del sistema tolemaico e quando, nelle teorie letterarie, il concetto di classico ritrova vigore). Per avvalorare questa ipotesi di divorzio poco realizzabile della relazione tra i due concetti, sarà sufficiente evocare qualche immagine del tracciato artistico, per altro non lineare, da finito a non finito, che tiene insieme – nell'opera straordinaria del padre conclamato del non finito, il sommo artista

⁶ Naturalmente, su questi temi è d'obbligo il rinvio al notissimo libro di Umberto Eco, *Opera Aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962 e più volte ristampato.

Michelangelo – la levigata finitezza della *Pietà* di San Pietro (o del *David*) e la ruvida incompiutezza dei *Prigioni*, *San Matteo* o le statue allegoriche delle *Tombe Medicee* e della *Pietà Rondanini* (o l'uso dello sfumato in pittura...). Ma l'accostamento di questi capolavori non è destinato a spalancare la soglia di un senso unico: tali immagini, messe in dialogo tra loro, per certi versi, congiungono la disgiunzione: mostrano, da un lato, che l'idea del non finito finisce comunque per acquistare un senso in rapporto all'opzione di segno opposto; dall'altro, che l'immagine incompiuta, resa autonoma una volta per tutte dal gesto della creazione artistica michelangiotesca, non tanto paradossalmente finirà per accedere alla stessa dignità di compiutezza dell'opera finita.

Questo vale per la poesia di Deguy, ma valeva anche per le «sprezzature», le irregolarità della *Pietà Rondanini* che, appunto, hanno permesso a Michelangelo di irrompere nelle pagine della Storia dell'Arte (già all'epoca del Vasari) con un'azione che inaugurerà un'altra forma di finito nell'arte, quella del «finito che non finisce», un'idea e pratica di forma disarmonica che si imporrà come altra modalità compiuta di fare arte⁷. Senza scomodare seriamente Freud e il suo processo di negare per affermare (espresso nel famoso saggio del '25 *Die Verneinung*), intendo dire che il vantaggio di pensare al non finito un po' alla stregua di un «finito privo di fine» – torno ancora a riferirmi all'immagine dei versi della *complainte* del poeta per la morte della moglie – consiste nella possibilità di continuare a tenere aperti i margini di confronto con una memoria culturale dove il «non finito» pare disegnarsi in negativo nel corso di forme espressive storicizzabili su tempi più lunghi, auto-rappresentandosi, in modo sempre più invasivo, quale processo in atto sin dalla modernità, una falla aperta sull'infinito da una talpa che ha cominciato a scavare buchi, a scardinare concetti (ad esempio, l'idea del bello come armonia), a rosicchiare le forme finite proiettandole verso lo spazio infinito e verso il futuro. È l'occasione di ribadire qui che la Storia dell'arte è stata la culla di una categoria irreversibile e trasversale, divenuta, in un certo senso, essa stessa metafora di quei «sentieri interrotti» che hanno guidato l'ostinata ricerca di risposte da parte di Heidegger a proposito del nodo fenomenico circa l'ontologia dell'opera d'arte⁸.

Quello di Michelangelo, è noto, non è considerato il gesto di un casuale momento creativo, bensì come il fattore scatenante che facendo leva sull'incompiutezza scaturita dal suo notissimo precetto «del levare» ha reso praticabile il lento, inarrestabile processo di superamento delle forme chiuse e armoniche; innalzando, nel contempo, la materia (il marmo, i colori) a rango estetico, affi-

⁷ Ragion per cui, il non finito del celebre *Palazzo non finito* di Firenze non avrà, se non incidentalmente, lo stesso significato della tecnica espressiva inaugurata da Michelangelo e destinata ad acquistare nel tempo un notevole peso nella definizione delle teorie e delle tecniche espressive, che sfoceranno nelle poetiche (e nell'estetica) dell'incompiutezza artistica.

⁸ Martin Heidegger, *Sentieri interrotti* [*Holzwege*, 1950], trad. e introduzione a cura di Pietro Chioldi, Firenze, La Nuova Italia, 1960.

dandole un compito di ordine simbolico ed estetico piuttosto inedito: quello di farsi forma materiale del carattere incompiuto (non finito, infinito) della creazione artistica, promuovendola, grazie al gesto dell'artefice, a rango di «nuovo modo di formare» (Eco).

Al di là di questi cenni di argomentazioni, per altro note ai più, a interessare è il cambiamento di segno, delle forme e dei concetti, intervenuto nella tradizione creativa e teorica – del manierismo, del barocco, delle teorie del sublime, del grottesco, dell'umorismo ecc. – anteriore all'avvento («l'esplosione», ha detto Jurij Lotman), delle avanguardie fino all'instaurarsi del postmoderno, diventato un autentico territorio d'elezione del non finito, prima dell'era elettronica. Come è facile constatare, il territorio speculativo tende a espandersi oltre misura. I campi d'indagine troppo vasti, e, per altro, già ben illuminati da indagini filosofiche, sociologiche ed epistemologiche, obbligano a entrare nella gabbia dell'ovvia comparazione tra tendenze antagoniste: quella volta a esaltare la compiutezza, intesa come lungo trionfo delle forme della razionalità che culmina nella visione strutturalista e l'altra, dove predominano i segni dell'incompiutezza, contrassegnata dal rovesciamento e sgretolamento di quei principi. Basterà rilevare che la linea del non finito si incide con maggiore evidenza su quest'ultima fase come consapevolezza di tutte le complessità assommate nel «finito che non finisce»: quelle delle forme artistiche e letterarie non concluse, delle modalità di comunicazione ininterrotte (rete, Internet, ipertesti, ecc.), comprese quelle delle teorie scientifiche (sub-atomiche, del caos, principio di indeterminatezza...) che mostrano come l'universo sia non finito e incessantemente in evoluzione.

Si potrebbe osservare anche che, sul piano della concezione del rapporto tra arte e realtà (arte e vita), seguendo il filo della poetiche della compiutezza che non contemplano il non finito, si approderà, come dirà Camus, all'idea che, in un certo senso, l'arte (non solo il romanzo) possa «costruire un destino su misura», un universo di compensazione, dove il finito dell'immaginario serve a correggere il non finito della vita, inventando mondi possibili, per esorcizzare «ce qui n'en finit pas»: l'infinito della morte e carattere *inachevé* della vita⁹; mentre le poetiche dell'incompiutezza si muovono lungo il filo di una concezione che tende ad abolire le barriere nei confronti della referenzialità portando l'arte a riprodurre mimeticamente, attraverso tutti i materiali e i linguaggi possibili e, in maniera intrinseca, a racchiudere in sé il caos dell'infinito compiersi della realtà compreso l'indicibile. Quest'ultima concezione, ovviamente, ci è più vicina, perché coincide con il tracciato che lega moderno e postmoderno e il non finito all'interminabile (come nell'immagine del libro senza pagine numerate di Michel Deguy).

⁹ È noto che *Le roman inachevé* (Paris, Gallimard, 1956) di Louis Aragon rinvia, ad esempio, all'*inachevé* proprio dell'autobiografia.

2. *Fine ed epiloghi. L'assalto delle/alle teorie della compiutezza*

Tornati a casa dopo i funerali, Nataša ed io uscimmo nel giardinetto. La giornata era calda, abbagliante di luce. Dovevamo partire dopo una settimana. Nataša mi guardò con uno sguardo lungo e strano. – Vanja – disse, non era che un sogno! – Che cosa era un sogno – domandai. – Tutto, tutto – rispose – tutto ciò che è avvenuto quest'anno: Vanja, perché ho distrutto la tua felicità? E nei suoi occhi lessi: «avremmo potuto essere per sempre felici, insieme!»¹⁰.

L'importanza di queste battute finali è che fanno parte dell'*Epilogo* di un celebre romanzo di Dostoevskij, *Umiliati ed offesi*, e servono a concludere a modo di bilancio esistenziale una vicenda infelice dove si ricorda al lettore che la complicata storia dell'amore tra Vanja e Natacha non conoscerà un lieto fine. Lo scrittore russo, sicuramente uno dei maestri indiscussi di epiloghi, è ricordato anche per l'ampiezza che concede al proprio stile di congedarsi dal racconto (ad esempio, nei *Fratelli Karamazov*, l'*Epilogo* occupa un capitolo intero), facendone un pezzo di bravura e un segno implicito che la messa in rilievo accordata al cosiddetto finale sta prendendo un'altra funzione: quella del rinvio della parola fine (un termine, quest'ultimo, messo a dimora nel cinema e nella letteratura popolare – genere fantastico e poliziesco – per poi tendere a disseccarsi anche su questi terreni).

D'acchito, guardando all'evoluzione della forma romanzo è facile convenire che la scomparsa del classico *Epilogo*, come per altro quella del *Prologo*, possa essere letta come una metafora disgregatrice o un sintomo di incompiutezza. Il lettore attuale, comunque, dinanzi alla presenza di un epilogo posto a conclusione di un romanzo moderno (o contemporaneo¹¹) tende ad ipotizzare di trovarsi dinanzi a una forma «sospetta» o antiquata (o una citazione): il disuso della sua funzione appare un fatto assodato malgrado la tradizione sia stata persistente. Il romanziere David Lodge, tra i non molti autori, insieme a Calvino, tornati a riflettere sulla funzione di questo topos tradizionale, nel trattare la voce *Conclusion* nel suo promemoria sull'arte della narrativa (*The Art of Fiction*), ne parla come di una forma che ha persino rappresentato un «problema per i romanziere vittoriani» («perché gli scrittori erano sempre soggetti all'insistente invito di lettori ed editori perché concludessero con un lieto fine») e che, comunque, si è venuta evolvendo nel tempo, perdendo la sua forma topica peculiare:

¹⁰ Fëdor Dostoevskij, *Umiliati e offesi* [1861], trad. a cura di Olga Rossetini, Firenze, Sansoni, 1965, p. 409.

¹¹ Penso al lambiccato *Épilogue* della *Vie mode d'emploi* di Georges Perec (Paris, Hachette, 1978, p. 579), vistosamente chiuso dalla classica formula – *Fin* – accompagnata dalle date di stesura (1969-1978) e da una serie di notizie e di immagini di morte, anche quelle dei due pittori, eroi rapsodici delle infinite storie del libro: Serge Valène e Percival Bartlebooth. Tra le mani di quest'ultimo il pezzo mancante di un puzzle incompiuto (il quattrocentotrentanovesimo!) allude a una iniziale (W): il nome del terzo protagonista (Gaspard Winkler) di cui si ignora la fine!

Lodge accenna, infatti, a James come a uno dei «precursori di finali “aperti”»¹². In breve, la nota dedicata dal romanziere americano alla casistica delle modalità di avvio alla conclusione (affidandosi a vari esempi tratti da diversi romanzi di lingua inglese: Jane Austen, William Golding, Fielding, James e se stesso) costituisce un interessante riepilogo delle variazioni sui modi di concludere, ma anche un richiamo all'evidenza che l'«orientamento verso il finale» non è scomparso bensì è stato adattato alle forme aperte del narrare attraverso un ventaglio più variegato (dei finali *ex-abrupto*, affrettati, sospesi). Alla verifica degli esempi, la sola formula indicata come desueta è quella della *captatio benevolentiae* o, più banalmente, dell'indicazione esplicita di congedo consensuale e di reciproca soddisfazione: in pratica, il disuso riguarda la parola FINE. Per il resto, è possibile credere con Lodge, che lo scrittore (diversamente dal cineasta) rimanga comunque sensibile alla necessità di «far trapelare che il suo romanzo sta per giungere alla conclusione»¹³. Sbaglia Lodge a ribadire implicitamente che, in quanto alle forme canoniche, occorra implicitamente «rendere ad Aristotele, quello che è di Aristotele»? Vale a dire suggerire che occorre riaprire i conti con il finito?

È evidente che a queste immagini si arriva potendo puntare la lente d'ingrandimento su una storia per certi versi conclusa e, per riprendere una fortunata immagine di Giulio Ferroni, su una specie di osservatorio postumo, dove il primato del non finito trionfa da tempo, come sfaldamento delle forme regolari e chiuse, dei concetti di genere, canone, ecc.; trionfa sotto etichette e categorie estetiche le più diverse (grottesco, comico, brutto, umoristico, avanguardie, post-moderno...) e altrettante pratiche creative disarmoniche (*collages*, citazioni, intertestualità, metaletteratura...) o artifici di scrittura sospensiva (spaziatura, cancellazioni, interrogativi). Tuttavia, a ben guardare oltre questa lente, la visione retrospettiva indica che si tratta di leggere la stessa mappa secondo due versioni speculari: 1) la linea del finito che si snoda lungo il filo conduttore delle teorie dell'arte come compiutezza «finita», a lungo impegnata a resistere sulla diga delle regole, per mantenersi compatta, «non disgiunta», tesa a salvaguardare il canone e a tesaurizzare la memoria (ad esempio, nel Cinquecento, attraverso la pratica della mnemotecnica, delle imprese), fin nei suoi tentativi più o meno importanti di riproposta (poetiche come il neo-classicismo, il parnassianesimo;

¹² David Lodge, *L'arte della narrativa. Con una nota di Hermann Grosser* [1992], trad. Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 206, p. 286. Vale la pena rinviare a uno degli esempi metaletterari più noti in materia di non finito narrativo che si legge in Calvino: «Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passare tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce. La continuità della vita, l'inevitabilità della morte» (I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, II, p. 969).

¹³ Ivi, p. 290. Nel testo, Lodge utilizza i propositi di un suo personaggio (Philip, eroe di *Scambi*) che sta paragonando la costrizione del romanziere rispetto alla libertà di arrivare alla parola FINE del regista.

oppure nei cosiddetti generi di letteratura popolare) in veste di mantenimento o di «riuso» della tradizione; 2) la linea che si può ricostruire cammin facendo a partire dalle irregolarità, dagli abbandoni, dai cedimenti progressivi, formali ed esistenziali, disseminati sul terreno stesso del puntellamento delle clausole circa gli stili, i generi letterari, i soggetti (in letteratura come nelle altre arti: pittura, scultura, fotografia, cinema...).

Per quanto riguarda la modernità, la prima tendenza si richiama a quei «criteri di giuste proporzioni, di armonia delle parti definita attraverso i termini di *symmetria, convenientia, compositio, modus*», che Raffaele Milani segnala come qualità attestate dal concetto di bellezza, rimesso in circolazione tra il XV e XVI secolo; mentre l'avversaria tenderà da allora a mettersi in luce attraverso le filosofie sperimentali dell'empirismo, realizzando l'abbraccio con la «bellezza senza norme» e l'accoglimento della novità (nell'arte, le spirali, le ellissi; e, in letteratura, i nuovi generi e le forme aperte) come fattore necessario nella creazione artistica¹⁴. Questi movimenti per così dire di riassetamento (lo storicistico, in genere, tende a «far finire» un'epoca – il Rinascimento – e a farne iniziare un'altra – il Barocco; è notorio però che l'avvicendamento è mera convenzione) appaiono evidenti già nel corso del Cinquecento, quando le qualità «di compiutezza», evocate sopra, tenderanno ad essere riconfermate in quanto caratteristiche «della perfezione, dell'armonia, dell'equilibrio e della serenità formale». Tutte queste prerogative stabilizzatrici di razionalità e di «conservazione», ispirate al modello dell'arte (e all'esemplarità) greca, saranno, non a caso, indicate da Milani a suggello dell'imporsi di una moderna accezione del concetto di classico. Si veda:

L'uso attuale del termine classico comincia a emergere con il Rinascimento nel particolare riferimento alle scuole umanistiche. Per molti secoli il termine più vicino al nostro attuale è stato quello di *Kanōn*, squadra usata dagli architetti e anche esemplare, modello. Comunemente lo si interpreta nel segno di qualcosa di superiore, parte di un passato da cui il presente si è allontanato, o qualcosa di determinato stilisticamente negli elementi della perfezione, dell'armonia, dell'equilibrio e della serenità formale [...]. Classico si riferisce ad un periodo aureo identificato, come abbiamo detto precedentemente, con la civiltà greca del V secolo¹⁵.

Tra gli effetti più scontati di questa consapevolezza acquisita, spunta proprio la massiccia riconferma dei criteri aristotelici circa la creazione artistica; il Cinquecento, si sa, è passato alla storia quale secolo dei commenti al celebre trattato sull'arte poetica. E volendo identificare l'arco della lunghissima tradizione (attiva fin dal IV secolo a.C., e estesa oltre il 1570 – anno dell'edizione del commento di Lodovico Castelvetro), di quei criteri, con l'idea di una lunga dominante delle poetiche della compiutezza, si potrebbe solo continuare a con-

¹⁴ Raffaele Milani, *Bello*, in *Le categorie estetiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 47.

¹⁵ R. Milani, *Le categorie estetiche. Classico*, ivi, pp. 265-266.

statarne la solidità e la resistenza. Ancora nel 1674 il «Legislatore del Parnaso», il celebre Boileau, a proposito delle regole circa il mito tragico, riprenderà, quasi alla lettera, il commento dell'*Ars Poetica* di Orazio, un «regolista» altrettanto esemplare. Entrambi non derogano alla norma razionale della compiutezza finita, in particolare quella affidata alla funzione dell'osservanza delle categorie di luogo, tempo e azione nel *mythos* tragico, emblematici *topoi* del finito. Si rileggano i versi di Boileau:

Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué. / Un rimeur, sans péril, delà les
Pyrenées / Sur la scène en un jour renferme des années. / Là souvent le Heros
d'un spectacle grossier, / Enfant au premier acte, est barbon au dernier. / Mais
nous que la Raison à ses règles engage, / Nous voulons qu'avec art l'Action se
ménage /: Qu'en un Lieu, en un jour, un seul Fait accompli / Tienne jusqu'à la
fin le Théâtre rempli¹⁶.

Tale professione di fede, inserita pochi versi dopo il celebre distico di attacco del *Canto III*, che richiama la potenza seduttrice della creazione artistica («Il n'est point de Serpent, ni de monstre odieux / Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux»), non fa che confermare la funzione di trincea anti-sfondamento dei precetti ispirati al «finito». Si pensi che il trattato sull'*Art poétique* viene pubblicato nello stesso anno della traduzione in Francia del *Traité du Sublime*, quindi dopo i grandi capolavori del teatro francese (Racine, Corneille, Molière) e la stagione dei poemi romanzeschi (Ariosto, Tasso, Marino, Cervantes, Milton). In sostanza, la temperie è quella di una sostanziale puntellatura già «posticcia» di quei principi di compiutezza (consacrati dal canone del *mythos* drammatico, stabilito quale mimesi di un'azione grande, una e compiuta, con inizio mezzo e fine), che Gérard Genette riconfermerà come elementi architettonici delle poetiche chiuse¹⁷. Una temperie che avrà comunque lunga vita se, ancora nel progetto di Batteux di «ridurre ad un unico principio – quello letterario – tutte le arti», non risultano raccolte le avvisaglie delle deroghe alla compiutezza del «finito» nel fare arte¹⁸. L'assalto, però, era già in vista e le deroghe anche. Ma se nell'arte a rompersi è specie il rapporto tra linea e spazio (si pensi alle eliche, alle volute serpentine del Barocco, alle aperture del «finto infinito», del *trompe-l'œil* in Bernini, Borromini...), in letteratura la cittadella da rinforzare (o da demolire, a seconda del punto di vista) è rimasta a lungo quella del genere letterario e degli stili (umile, medio, sublime). Senza risalire all'esemplarità dantesca, le deroghe, in realtà, erano già state largamente

¹⁶ Nicolas Boileau, *L'Art poétique, Chant III*, in *Œuvres*, Introduction de Antoine Adam. Textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 170. In nota viene precisato che l'autore irrispettoso delle regole potrebbe essere o Lope de Vega, o Cervantes! (ivi, p. 996).

¹⁷ Gérard Genette, *Finzione e Dizione (Fiction et Diction)*, 1993), a cura di Sergio Atzeni, Parma, Pratiche, 1994, p. 78.

¹⁸ Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Saillant et Nyon, 1773.

sperimentate, nelle forme narrative, dai poemi cavallereschi (sono ben noti gli effetti sospensivi presenti nell'*Orlando furioso*) ai generi nuovi (novella, la commedia, il lirismo) rispetto alle forme teatrali e all'epica. Tuttavia, i generi «irregolari», non contemplati nel libro assunto a norma, troveranno una collocazione grazie alla foga interpretativa dei commentatori della *Poetica* aristotelica, alle prese con una sorta di singolare gara di giustificazione dei generi innovatori (oltre che della forte penetrazione delle coeve teorie neoplatoniche sulla natura della poesia). La compatta opera di inclusione nel canone aristotelico verrà messa in opera da esegeti e traduttori, mediante la costruzione di una casistica di adeguamento rispetto all'*exemplum* aristotelico (ma anche attraverso le varie apologie auto-difensive da parte dei diretti interessati. Valga per tutti l'esempio degli scritti teorici del Tasso)¹⁹. Simile operazione di adattamento, segnalato da Bernard Weinberg nelle sue note ai *Trattati del Cinquecento*, quale sforzo di «trasformazione» o «trasposizione dei precetti conosciuti ai bisogni particolari del genere nuovo», andrà avanti ancora alcuni secoli prima cedere le armi²⁰. Le poetiche della compiutezza subiranno diversi assalti con successi alterni e come in una guerra di trincea sarà evitato di giusta misura un arretramento precoce, intorno agli anni del barocco e della rilettura del trattato sul sublime. Anzi, in alcuni momenti della famosa *Querelle des Anciens et des modernes*, che si consumerà a più riprese, in tutta Europa, tra l'ultimo ventennio del Seicento e i primi vent'anni del Settecento, si è sfiorato il pareggio (ad esempio, la prima fase di attacco si chiude, nel 1694, con l'abbraccio tra Perrault, campione della modernità e Boileau, accampato nel campo avverso). Allora a dare man forte alla difesa delle regole puntellatrici del finito sarà la presenza in campo degli antichi di alcuni campioni considerati dai vari Boileau e Fontenelle modelli imperituri (Omero, Pindaro, Aristotele, Platone), mentre Perrault, elogiatore del «Grand siècle» di Louis le Grand, preferisce farsi affiancare dai moderni (Corneille – invece di Racine, schierato con gli antichi – Molière, Pascal...). Le insostituibili ricostruzioni di Marc Fumaroli concedono di soffermarsi su questa lunga fase di rivoluzione contro la difesa del mondo antico e delle regole, solo il tempo per sottolineare il contributo determinante e, in ogni caso, «moderno» di opere dal carattere fortemente satirico, in entrambi in campi: le *Satire* di Boileau (e tra queste la *Satire X* «contro le donne») e, nel campo avverso, *I Raggugli di Parnaso* (di Traiano Boccalini) e l'epica *Battaglia dei libri* (*The Battle of the Books*, 1704) di Jonathan Swift²¹.

¹⁹ Torquato Tasso, *Scritti sull'arte poetica*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1977, voll. 2.

²⁰ Bernard Weinberg, *Nota alla «Lezione sopra il comporre delle novelle»* di Francesco Bonciani [1574], in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1974, III, p. 493 (ho trattato di questi temi in un mio lavoro che mi sembra lecito ricordare, ovvero: *Narratologia e racconto epico*, in *Racconto e teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 104 ss.).

²¹ Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in *La querelle des anciens et des modernes*, a cura di Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-218.

Ma queste metaforiche battaglie mosse contro le poetiche della compiutezza, giocate fin dietro le quinte della *Querelle*, dove si aggirano, trionfanti, le ombre di due esemplari cultori del non finito, Dante e Michelangelo (ritenuti, a titolo diverso, campioni degli artisti irregolari²²), dicono che la lunga fase di adeguamento del non finito alle forme del finito si stava esaurendo, anche se sarà necessario un altro secolo prima che la vittoria dei «ragni» (i moderni, che sono capaci di estrarre dal proprio io la loro opera), nella favola esopiana evocata da Fumaroli risulti schiacciante rispetto a quella delle «api» (allegoria degli antichi, che suggono linfe vitali dalla tradizione e ne tengono conto fino a ripeterle).

3. Altri antefatti

[...] asprezza e severità di locuzione è confacente al Sublime, il quale da tutto ciò rifugge, che presenti aspetto di soavità e di mollezza, e che al pari d'un lampo ferisce d'improvviso, e dispare [...]. Sia dunque il vero Sublime un sentimento, che eleva l'anima scossa dalla grandezza del subbietto, dal quale rapita concepisce fantasmi ed affetti nuovi, splendidi, mirabili, passionati, terribili²³.

In ogni caso, mi sembra si possa confermare l'impressione che non esista un'unica teoria del non finito (se non in ambito artistico con il luminoso esempio di Michelangelo) e che la storia del «non finito come fine del finito» in quanto disorganizzazione della letteratura sia più complessa, come si è in parte potuto osservare. Si potrebbe liquidare l'argomento con il mero rinvio al postmoderno, alle avanguardie storiche, ricalcando fatalmente l'esemplarità della lezione delle teorie appena viste; subito, però, saremmo obbligati a seguire percorsi a ritroso sulla via dell'anticipo, ad esempio, alle teorie di fine Ottocento, al non finito foscoliano delle *Grazie*²⁴ e, via via ancora a ritroso, toccando le distorsioni introdotte nel discorso dalla retorica del sublime. In questa prospettiva, già Torquato Tasso, non poco dileggiato da Boileau per il

²² Giorgio Melchiori, in un suo insuperato studio, fa riferimento alla traduzione inglese di alcuni versi della satira di Salvator Rosa (*La Pittura*), mostrando che quei versi peseranno negativamente sulla fama di Michelangelo in Inghilterra (si veda *Michelangelo nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 46-47). Il giudizio indica che bisognerà aspettare l'Ottocento perché «il Buonarroti», così lo designa Ignazio Martignoni, venga riscoperto (insieme a Dante, Petrarca, Alfieri...) come voce della «modernità». Si veda Augusta Brettoni, *Introduzione a Ignazio Martignoni, Del bello e del sublime* [1810, 1826], Roma Bulzoni, 1988, pp. V-XXXVIII.

²³ I. Martignoni, *Del bello e del sublime* cit., pp. 84 e 100.

²⁴ Degno di nota mi pare il precoce pensiero di Martignoni su Foscolo, a proposito dei *Sepolcri*: «Se v'ha produzione fra le recenti [...] si è a mio giudizio l'imaginoso Carme d'Ugo Foscolo su i *Sepolcri*. Il tema per sé eccelso, perché d'indole grave e severa, è dal valoroso scrittore elevato per evidenza di immagini, per ardore d'affetti, per energia di locuzione e di numero, per icastica singolare negli aggiunti, e per una acconcia allusione agli antichi riti simbolici, la qual dignità aggiunge e grandezza al cupo e terribile argomento» (ivi, p. 95).

«faux brillant» del suo stile «tutto tarsie» (secondo Galilei), censurato per le irregolarità del suo poema e il suo «parlar disgiunto», potrebbe infatti servire da paradigma per confermare la casistica di disarticolazione delle peculiarità retoriche (interrogazione, iperbato...), necessarie per mimare il sublime, che leggiamo riassunte da Milani. Si veda:

Ecco così esposte le cinque «fonti» del sublime: le prime due innate (grandi pensieri e intense emozioni) le altre tre determinate dalla tecnica (abilità retorica, stile, composizione). Le figure ritenute più funzionali sono: l'interrogazione, l'asindeto (anche insieme all'anafora), il polisindeto, l'iperbato, il plurale al posto del singolare e viceversa, il presente storico, i cambiamenti di persona, il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto, le perifrasi²⁵.

D'altro canto, la storia del sublime, secondo alcuni studi recenti mossi in riscoperta delle filiazioni più o meno evidenziabili del suo lungo corso, rappresenta un punto di partenza piuttosto efficace: la ricostruzione proposta di recente da Giuseppe Panella che getta un ponte tra il trattato sul sublime (riletto nel 1554, grazie alla traduzione di Robortello) e le tendenze creative della postmodernità – passando attraverso il marcato momento di consacrazione di modernità nell'estetica kantiana – è anch'essa rivelatrice dei molti aspetti di tangenza con le tematiche del non finito²⁶. Quegli stessi sondaggi mostrano però che tale convergenza maturerà nel tempo, al passo con le poetiche dell'incompiutezza: inizialmente, infatti, la natura delle diramazioni disarticolanti del sublime è stata fatta convergere in maniera massiccia, in quanto categoria estetica, sugli effetti relativi alla ricezione, al cambiamento del gusto, alle sensazioni, come ricorda la nota lessicale posta in esergo al volume di Giuseppe Panella:

Sublime: 1. *Eccelso, nobile*. 2. *Che riguarda luoghi elevati*.

Sinonimi: divino, eccelso, magnifico, meraviglioso, nobile, sommo, sovranaturale, splendido, bello, stupendo, incantevole, fantastico, grazioso, dolce.

Contrari: orribile, terribile, brutto, orrendo, ignobile, ripugnante, cattivo, indecoroso²⁷.

²⁵ R. Milani, *Sublime*, in *Le categorie estetiche* cit., p. 86.

²⁶ La presenza nel volume di un contributo di Giuseppe Panella facilita il compito di limitarmi a riferire in nota dei suoi lavori – ben tre – che non lasciano in ombra nessun aspetto di questo «metamorfo» territorio dell'estetica. Si veda, editi dalla Clinamen di Firenze: *Il sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria*, 2005; *Storia del Sublime. Dallo Pseudo-Longino alle poetiche della Modernità*, 2012; *Prove di Sublime. Letteratura e cinema in prospettiva estetica*, 2013.

²⁷ G. Panella, *Da una voce di dizionario*, in *Storia del Sublime. Dallo Pseudo-Longino alle poetiche della Modernità* cit. Si noti il carattere topico di simili occorrenze (che ritroviamo da Boileau – lo Pseudo Longino – fino a Burke, al meno noto Martignoni e oltre).

Risulta chiaro che, diversamente dai connotatori retorici indicati sopra da Milani, dal punto di vista lessicale nessuno dei «traduttori» del senso primo coinvolge direttamente la serie che qualifica il non finito (come sinonimo di incompiuto, imperfetto, disorganico, ecc.), bensì i suoi effetti «psicologici»: le reazioni di scompenso e di disordine, derivate dalla percezione di eventi imprevedibili al grado più alto. Eppure, questa definizione semantica finisce per rappresentare in modo intrinseco il segno di un filo conduttore che non si limita ad abbracciare il quadro evolutivo di una categoria estetica, ma tende a dimostrare, sostanzialmente, che l'ulteriore passo del concetto verso la modernità si esprimerà nel cancellare la linea del contrasto di senso contenuto nell'opposizione sinonimo/contrario (specie a partire dal Settecento inglese, con l'imporsi del sublime del negativo, del sentimento estetico e delle emozioni suscitate dall'orrido, dall'osceno) spingendosi oltre, attraverso l'ottica di Lyotard, a manifestarsi in quanto «mancanza», traccia *in absentia*, tensione dell'«impresentabile» e del «segreto» che preme sotto traccia nell'opera d'arte postmoderna, manifestandone la sublime «incompiutezza»:

Ciò che non si può dire (il mondo, il semplice, la totalità, l'unità) sono, in realtà, ciò dove il sublime abita ancora e dove può essere ritrovato quando l'apertura verso il bello viene meno. La presenza di ciò che non si mostra è surrogata dalla forza d'espressione di ciò che lo rappresenta e lo mette in scena. Ciò che vale la pena di dire e di far vedere è, in pratica, ciò che non si può dire e non si può mostrare. Non per questo – a differenza di ciò che accade con il Wittgenstein del *Tractatus logico philosophicus* – deve essere taciuto o nascosto. L'importante è che non venga divulgato ma resti segretamente sotto il controllo della forma coinvolgente del sublime²⁸.

È chiaro anche che la lettura del maggior teorico del postmoderno è tesa a mostrare l'evidenza del punto di contatto tra le teorie classiche del sublime e quelle del loro superamento, infinitamente de-sublimante e ormai associato alle forme dell'arte che «accadono», manifestandosi al soggetto come «dal niente». In sostanza, ci si può muovere da Burke, Kant e Derrida (via Heidegger) per ricostruire il terreno di intesa tra concezione del sublime e Avanguardia, passando attraverso la riflessione di Jean-François Lyotard per ribattere le vie traverse di un territorio dell'arte che non è più soltanto quello dell'orrido e dell'ignobile (i sinonimi positivi del sublime si erano già persi dopo il Settecento) bensì quello del non finito/indefinito – non esplicitamente evocato dal filosofo francese – spalancato dinanzi alla percezione dell'«assenza di una presenza definita» dentro le immagini e i testi. Occorreva, però, convincersi, con Lyotard, circa la necessità di considerare il sublime come una «forza formale» in grado di contrastare anche una sensibilità ridotta, come quella della postmodernità (e la

²⁸ Ivi, p. 12.

sua «anima minima») di cui parla il filosofo, facendone il fulcro di una soggettività «debole» capace di reagire con sensibilità agli effetti di un sublime che agisce con mezzi artistici depotenziati, apparentemente disorganici, disorientanti ma viepiù efficaci:

Risvegliare un affetto è quello che permette all'anima di potersi risvegliare dal sonno della sensibilità. L'arte crea lo spazio all'interno del quale il colpo di frusta del sublime con la sua forza formale riesce a creare le condizioni della percezione di ciò che è diverso e non omologato al reale. La presenza nasce dall'assenza – sostiene Lyotard; l'assenza è la condizione «naturale» della soggettività che ha bisogno di essere «risvegliata» qualcosa che lo disorienta e la faccia tornare su se stessa per conoscere ciò che la costituisce ciò che la costituisce nel profondo. Le condizioni minime di esistenza dell'arte, allora, sono assicurate dall'impellenza del Sublime – senza di esso, l'attesa dell'apparizione del senso nuovo della realtà verrebbe ad essere eternamente frustrata dalla piattezza del senso omologato e vigente. Nel Nulla che incombe, qualcosa si manifesta con i caratteri del sublime (sia quello di Burke che quello di Kant [...]) e il suo proporsi sulla scena del soggetto serve a dargli la possibilità di crearsi il proprio spazio di operazioni successive. Da ciò si può dedurre la centralità della figura del sublime nell'epoca in cui sembrava essere accantonata definitivamente²⁹.

Una volta indicato al sublime il compito – riscoperto – di rendere riconoscibile la soglia dell'arte (di contro alla «piattezza del senso omologato»), la linea della continuità tra sublime (moderno) e postmoderno appare cementata. Ora è più facile anche verificare la solidità del ponte di passaggio sospeso tra sublime e non finito che si è venuto costruendo, quasi in assenza, attraverso una rete di allusioni, che fanno pensare alla possibilità di un procedere in consonanza tra i due grazie agli effetti di discontinuità, vuoti di senso, «assenze di una presenza», scaturigine del (e dal) nulla, non detto, arte del silenzio, imperfezione... Inoltre, altro effetto consonante, proprio come il sublime, il non finito non «pertiene» ad una poetica unica bensì, dal moderno al postmoderno, si manifesta come poetica di attraversamento culminante in fasi più o meno marcate (Sei-Settecento-Ottocento, per il sublime; Cinquecento-Novecento, per il non-finito).

Questa mancata coincidenza cronologica ci dice che non è sempre possibile appiattare l'uno sull'altro i due concetti: il non finito può non indurre (produrre) effetti sublimi; allo stesso modo il sublime può fare a meno degli effetti evidenti di discontinuità (e quindi di non finito): basti pensare agli effetti, senz'altro sublimi, delle due *Pietà* michelangiolesche che, invece, paiono assenti nella scrittura «sfigurata» e discontinua di Céline (nei suoi *Colloqui con il Professor Y*). Tuttavia, un aspetto pare assodato. Quando il non finito si mescola con il sublime si rientra nel pieno dominio della tradizione estetica, dove riaffiorano

²⁹ Ivi, p. 16.

aspetti preponderanti di psicologia, sentire, ecc.; in ogni caso qualcosa in più degli aspetti meramente formali (retorici) delle poetiche dell'incompiutezza. Il conto con il sublime è comunque destinato a rimanere aperto, specie dopo i ricongiungimenti postmodernisti appena visti.

Come al solito, tracciare confini non è sempre fruttuoso. Anche i rapporti tra postmoderno e non finito non sono pacifici (come, per altro, quello con le avanguardie³⁰); se diamo credito alle argomentazioni più o meno recenti dei teorici americani o transalpini (Ceserani ha ragione a collocare il suo racconto sul postmoderno prevalentemente oltreoceano e a considerarlo, in Italia, limitato a pochi nomi: Eco, Calvino, Tabucchi, Busi e qualche altro) si può capire come, per la convergenza delle teorie sul sublime, il non finito, per così dire, entri ed esca dal postmoderno. Insomma, se ripercorriamo (anche parzialmente) l'elenco delle *Cinque proposizioni paratattiche sulla cultura del postmodernismo*, proposto da Ihab Hassan, ci si deve arrendere all'evidenza che il fronte del non finito continua ad essere presente come poetica sottotraccia, trasversale, per il fatto di minare il linguaggio, la completezza delle forme, mentre il postmoderno, secondo Hassan, occuperebbe una dimensione più onnicomprensiva, globale, epistemologica, ideologica e non solo artistica e letteraria:

1. Il postmodernismo dipende dalla violenta transumanizzazione della terra [...]
2. Il postmodernismo deriva dall'estensione tecnologica della coscienza [...]
3. Il postmodernismo si rivela, allo stesso tempo, nella dispersione dell'umano [...], cioè del linguaggio [...]
4. Il postmodernismo, quale modalità de cambiamento letterario [parrebbe] distinguersi dalle avanguardie più vecchie [...]
5. In quanto movimento artistico e filosofico, erotico e sociale, il postmodernismo si rivolge verso forme giocose, desiderative, disgiuntive, dislocate o indeterminate, verso un discorso di frammenti, un'ideologia della frattura, una volontà di disfacimento, un'invocazione di silenzi – va verso tutto ciò, pur implicando inoltre i loro contrari, e le relative realtà antitetiche (è come se *Aspettando Godot* trovasse un'eco, se non una risposta, in *Superman*)³¹.

Questo equivale, eventualmente, a confermare che il postmoderno in quanto poetica è contornato da molti caratteri dell'incompiutezza, ma anche ad ipo-

³⁰ Si veda per esteso l'opinione di Ihab Hassan circa la relazione tra postmoderno e avanguardie: «4. Il postmodernismo, quale modalità di cambiamento letterario, potrebbe distinguersi dalle avanguardie più vecchie (Cubismo, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, ecc.), come pure il modernismo. Né olimpico e distaccato come quest'ultimo, ma neanche *bohémien* e indisciplinato come i primi, il postmodernismo ispira un diverso tipo di adeguamento tra arte e società» (Ihab Hassan, *Cinque proposizioni paratattiche sulla cultura del postmodernismo*, in *La questione del postmodernismo*, da *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, trad. di Paolo Spedicato, a cura di Peter Carravetta e Paolo Spedicato, Milano, Bompiani, 1984, p. 104).

³¹ Ivi, p. 105.

tizzare che la sua «fine» può non coincidere con quella del non finito³². Nel quadro riepilogativo di Hassan e che potremmo continuare a estendere inglobando opinioni di altri teorici coevi, è possibile rintracciare tra le righe, che si voglia o meno attribuire al non finito il valore di poetica, un effetto marcatore macroscopico: quello della discontinuità (Hassan parla di un «discorso di frammenti», «ideologia della frattura», «dislocazione» e Ceserani di «frammentazione generalizzata»³³), talmente ricorrente da costituire una delle dominanti creative del secolo scorso, che, in ogni caso, tende a tenere insieme modernità e post-modernità (o tarda modernità³⁴) attraverso un nesso che tende a superare lo *status* dell'incompiuto per addentrarsi francamente in quello dell'interminabilità.

4. *Dall'incompiutezza all'interminabilità*

L'essentiel! l'essentiel! Que je ne me perde pas! Que je fasse les trente... quarante pages, moi!... suffisant pour l'interviewe! Et lisibles! lisibles! pas plus du tout aride qu'autre chose!... l'interviewe qui fera pas le tonnerre, bien sûr [...]. Tout

³² A parlare di «fine del post-moderno» in termini di catastrofe per il contesto italiano è Luperini che ha scritto a modo di bilancio: «Privi di passato e di futuro. Felicemente immemori e accecati. C'è stato un salto fra le generazioni. Nessuna eredità. Fortini, Sciascia, Volponi sono stati dimenticati; Pasolini è stato ridotto all'icona di un santino omosessuale e un po' trasgressivo; Calvino è diventato un classico per gli accademici e i professori dei licei; la neoavanguardia un oggetto da museo (d'altronde, *hoc erat in votis*) e da tesi per le scuole di dottorato. Il postmoderno, con il suo disincanto e il suo manierismo giocoso e disimpegnato, in agonia già da tempo, è morto definitivamente crollato con le due torri di New York. Ma in Italia nessuno sembra essersene accorto [...]. All'inizio degli anni Settanta Pasolini parlava per il nostro paese di un genocidio culturale in corso. C'è stato e ha fatto "tabula rasa". Il postmoderno italiano è stato questo genocidio; e dunque, pur risentendo di quello internazionale, ha avuto caratteri propri. Rispetto agli Stati Uniti, alla Francia, alla Germania, alla Gran Bretagna l'Italia aveva tradizioni culturali moderne assai più fragili, un costume civile più approssimativo, più posticcio e precario [...]». Luperini parla di «sordità» e di «ritardo» «dell'ambiente letterario e artistico» come pure di quello civile e sociale: «Ci si può illudere di vivere, come il postmodernismo ci aveva fatto credere, in un mondo esclusivamente linguistico di rifacimenti e di pure parole che si ripetono all'infinito quando il mondo si va palestinzando, le nostre piazze, i nostri aeroporti e le nostre metropolitane sono a rischio, e intere popolazioni premono ai nostri confini? Si può continuare a coltivare la futilità e a giocare sull'orlo dell'abisso? È successo altre volte che la storia salti una generazione. Nasceranno nuovi scrittori, e si impadroniranno della nostra lingua (già lo stanno facendo) giovani intellettuali albanesi e magrebini. Qualcuno forse ricomincerà a leggere Fortini e Sciascia, Volponi e la Morante, Vittorini e Pasolini» (Romano Luperini, *Gli scrittori di oggi. Un declino anche culturale*, in *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2008, pp. 128-129).

³³ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Boringhieri, 1997, pp. 140 ss. Sull'importanza della natura e della funzione della frammento quale connotato di modernità, non limitata all'opera di Marcel Proust, si veda Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le Fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.

³⁴ L'etichetta di tarda modernità – preferita a quella di postmodernità (intesa quale «fase riflessiva e autocritica» della modernità) – fatta risalire al dadaismo è una proposta teorica di Carla Benedetti (*L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 27 ss.).

considérant... humblement... le mémoire d'Harvey faisait dix pages, en latin, sur la *Circulation du sang* lui qui était coté, honoré, favori du roi... d'un jour à l'autre plus un client!... sa maison ravagée et tout!... le monde entier contre lui!... pour un petit écrit de dix pages!... alors? alors?... il faut se méfier de faire trop court... et Galilée donc!... quatre mots [et pourtant elle tourne]!... qu'est-ce qu'il a pris! Comment il a dû s'excuser! Pour ses quatre mots!... s'agenouiller!... je me relis moi là, il faut se relire!... il faut se méfier de faire trop bref... tout mon mémoire façon d'interviewe... on se relit jamais assez!... oh!... oh!... non... non! Tout de même... ça peut pas aller si loin... je le dis! Ce n'est pas de telle importance³⁵.

È ovvio che l'accenno a tutte queste «rivoluzioni» non serve a identificare il non finito con opere incompiute per interruzione involontaria (scomparsa dell'autore, perdita dell'interesse, incapacità di «trovare una fine» più convincente) o pubblicate senza conclusione, rimaste inedite e quindi pubblicate postume (come il testo autobiografico – rimasto incompiuto – di Giuseppe Dessì, *La scelta*³⁶) in quanto tali, bensì riguarda opere intenzionalmente interrotte o frammentate.

Le frasi lette sopra, che chiudono il delirante «colloquio del Signor Y» di Céline – in realtà, una monologante intervista immaginaria e metapoetica di uno scrittore che si rivolge con tono rivendicativo al presunto editore renitente (Gallimard) –, tra tutte quelle possibili, sono perfette per esemplificare invece la dinamica disgregatrice del non finito da quando si è manifestato anche come «attacco» alla continuità della scrittura, disarticolando il «dentro» del testo con buchi e tagli (alla stregua di certe tele di artisti noti del Novecento: Fontana, Baruchello, Emilio Isgrò...)³⁷. Si tratta di un passaggio capitale per situare il punto di rottura che segna l'esaurirsi della fase di ricerca di auto-mimetismo del non finito e il sopravanzare delle poetiche dell'incompiutezza. Queste ormai segnano il passo di una letteratura avviata a diventare qualcosa d'altro rispetto al passato, contagiata da un contesto espressivo in preda a tutti gli abbandoni possibili delle regole e da una pletera di movimenti fondati sull'interruzione: dell'immagine (persino nella fotografia, nel film), dei colori, mediante effetti di frantumazione, tagli, inserti e contaminazioni tra testo e immagini... E allo stesso

³⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y* [1955] [*Colloqui con il Professor Y*, trad. a cura di Gianni Celati e Lino Gabellone, Torino, Einaudi, 1971], in *Romans*, a cura di Henri Godard, Paris, Gallimard, 1993, pp. 560-561 (William Harvey – 1758-1657 – è il medico inglese scopritore della circolazione del sangue).

³⁶ Si veda: Giuseppe Dessì, *La scelta*, *Introduzione* di Claudio Varese, commento e nota al testo di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978 (nuova edizione a cura di Anna Dolfi, *Postfazione* di Claudio Varese, Nuoro, Illisso, 2009).

³⁷ L'eccesso dei puntini di sospensione, timidamente segnalato da Paulhan in una lettera all'autore, era stato invece sottolineato con minor timidezza da Yves Florenne in una nota su «Le Monde» («Les points de suspension chez Céline [...] je gage que mis bout à bout ils "feraient" bien cent pages d'un roman de cinq cents. Alors à quoi bon les quatre cents autres? Vain remplissage»: ivi, p. 1355).

modo, come non ricondurre a una temperie culturale, già evocata all'inizio, di «fine del finito», dovuta al complesso delle teorie filosofico-artistiche che privilegiano i concetti di interminabilità: «opera aperta», «sentieri interrotti», rizomi, differimenti, faglie, *entre-deux* (e di conseguenza interpretazione terminabile ed interminabile...)? È questa la fase in cui la parte più esposta della letteratura, quella che si interseca con i movimenti europei (e non solo), tenderà a partecipare alla costruzione di una babelica torre decettiva attraversata da esempi di pratiche di scrittura disarticolanti (discontinuità stilistica, citazione, parodia, cancellazioni, metaletteratura), circolarità dei temi e delle immagini (l'«infinito viaggiare», il labirinto...), disgregazione del tempo e dello spazio; il largo diffondersi della scrittura ipertestuale.

Ma queste dominanti espressive che potremmo definire come ulteriori immagini di «dis-chiusività» e «dis-struttività» (due termini che Remo Ceserani mutua da William Spanos), possono essere inventariate come spie di una poetica del non finito? In un certo senso sì, basta gettare l'amo nelle acque torbide di poetiche conniventi, come quelle che servono a illustrare il postmoderno:

Le parole-chiave di quella che si presentava sostanzialmente come una poetica [il postmoderno], erano «disintegrazione» (del soggetto, del mondo, della società, dell'epoca moderna); apertura (dei testi, con preferenza quindi per le opere aperte, senza confini o *boundaries*, anziché le «opere chiuse» o pretese tali care ai *New Critics* e anche agli strutturalisti, quindi anche rifiuto del «senso della fine», della trama obbligata di tanta letteratura tradizionale o di massa, della ricerca, da parte del critico letterario, così come dello psicanalista o del detective, di un significato ultimo); «dischiusività» e «dis-truttività» come caratteristiche programmatiche della nuova letteratura e della nuova critica³⁸.

E infatti, nel quadro del commento di Ceserani, si accenna all'abbandono delle forme «finite» per quelle «senza fine» e, nella sostanza, sono confermati molti aspetti già visti proprio (aggiornati, però, da una terminologia etichettata nel solco del postmoderno) nella teoria dell'«opera aperta», esplosa ormai più di cinque decenni fa, in convergenza con date e nomi noti della cosiddetta «Nouvelle critique». Appena qualche anno prima di quei dibattiti (nel 1961)³⁹, molti lo ricorderanno, gli studiosi erano stati affascinati dalle linee di «dischiusura» delle opere ridisegnate nel suggestivo affresco delle «metamorfosi del cerchio» di Georges Poulet, quando, l'anno seguente, Umberto Eco, inserendosi in quella fase di autentico fermento teorico-critico e creativo con una etichetta fortunatissima, che finirà per inglobare quasi per antonomasia tutte le caratteristi-

³⁸ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 37 (Ceserani sta illustrando il carattere disgregativo del postmoderno americano; i due termini sono riferiti a William Vaios Spanos).

³⁹ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961 [*Le metamorfosi del cerchio*, a cura di Giovanni Bogliolo, Milano, Feltrinelli, 1971].

che delle pratiche inventive (nella musica – la musica dodecafonica –, nei movimenti artistici, nella letteratura) le raccoglieva sotto il segno dell'opera aperta (e l'autorevole impronta di Joyce). «Indeterminatezza» e «interminabilità» ma, soprattutto, un nuovo patto tra autore e lettore saranno indicati da Umberto Eco come «marcatori» dell'opera aperta. Ma, come è possibile vedere, i due termini racchiudono entrambi i poli del non finito: quello del carattere incompiuto e quello del carattere di ricominciamento infinito.

Tuttavia, nel progetto di Umberto Eco, queste due parole-chiave si trovano coinvolte nel duplice piano (lotmaniano) della comunicazione-informazione estetica e dell'interpretazione, dove si parlerà di opera d'arte come probabilità, come «campo di possibilità» implicando, *a parte objecti*, la conseguenza che tale carattere inesauribile del senso sottintenda la necessità di una ricostruzione da parte del fruitore (o del lettore), invitato a riscoprire le funzioni classiche dell'ermeneutica (*intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*), come risulta nell'invito che segue:

Guardiamo un quadro di Pollock: il disordine dei segni, il disintegrarsi dei contorni, l'esplosione delle configurazioni ci invita al gioco personale delle relazioni instaurabili; tuttavia il gesto originale, fissato nel segno, ci orienta in direzioni date, ci riconduce all'attenzione dell'autore. Ora questo si attua solo e proprio perché il gesto non rimane qualcosa d'estraneo al segno, un referente cui il segno rimandi per convenzione [...]: gesto e segno hanno trovato qui un equilibrio particolare, irripetibile, fatto di una felice adesione dei materiali immobili nell'energia formante, di una relazione reciproca dei segni, tale da portarci a specificare l'attenzione su certi rapporti che sono rapporti formali, di segni, ma al tempo stesso rapporti gestuali, rapporti di intenzioni⁴⁰.

Dal punto di vista che ci riguarda più da vicino è interessante notare che l'insistenza rivolta alla funzione del lettore, piuttosto forte in quella fase di preminenza della linguistica e delle teorie dell'informazione (si ricordi la circolazione di concetti di cibernetica, come codice, entropia, rumore, probabilità, imprevedibilità, *feed back*, ecc.), aveva indotto a focalizzare l'attenzione sulla situazione inedita di una ricezione forzosamente attiva, posta al centro della poetica dell'opera aperta. Per certi versi, saranno le teorie del postmoderno a spostare l'ottica dall'interesse sugli effetti di una ricezione ritenuta aperta perché incompleta a quelli imputabili alla «svaporazione» della forma – lo «smembramento di Orfeo» di cui ha parlato Ihab Hassan, definendolo come tratto peculiare del linguaggio «autodistruttivo» proprio delle opere postmoderniste. Tra le molteplici istanze di carattere estrinseco (di tipo sociologico, ideologico, epistemologico) attribui-

⁴⁰ Umberto Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967, p. 74 (nel capitolo, Eco sta trattando del caso di Jackson Pollock e del rapporto tra «forma e apertura»).

te al postmoderno, quelle di carattere intrinseco (espressivo, linguistico, stilistico), infatti, verranno messe in primo piano come non mai: in questa prospettiva diventerà evidente, anche se non sempre verrà esplicitamente citato in causa come «imputato», che il non finito diventerà uno dei figli (o padri?) degeneri del linguaggio malato, spesso ridotto al quasi-silenzio. Si veda il pensiero di Hassan:

La letteratura postmoderna si manifesta indubbiamente litigiosa, abbondante, varia. Le tendenze cambiano rapidamente anche da luogo a luogo. Ebbene, auscultati nel corso di questo studio, due tipi di silenzio persistono nella letteratura postmoderna. a) l'eco negativa del linguaggio, autodistruttivo, demoniaco e nichilista; b) la sua immobilità positiva, che è autotrascendente, sacramentale, plenaria⁴¹.

L'equazione inedita che si dispiega clamorosamente con il postmoderno pare essere la seguente: più l'opera tace, più il silenzio preme con i suoi puntini di sospensione (...), più l'opera è aperta e più il lettore (il critico) parla e il non finito diventa generatore di infiniti discorsi. Si badi, però, che l'argomentazione che qui si sta prospettando è giusta: solo ci si limita a prestare orecchio all'«eco negativa del linguaggio»; l'altra faccia del silenzio, «autotrascendente», non concerne (apparentemente) il non finito, bensì concerne il perdurare della tradizione delle poetiche essenzialiste (che rimangono legate al mito della compiutezza).

Comunque sia, le poetiche menzionate (quella del postmoderno e quella dell'opera aperta) «ospitano» evidenti segni di non finito; segni che potremmo rigirare in molti modi, dovendo comunque rimanere dentro alla variazione delle gamme possibili della discontinuità e dell'interminabilità.

5. *Cancellature e saturazioni a non finire*

La Cancellatura. La ripetizione ossessiva del cancellare, spostare, sostituire, tendono del resto, proprio a questo, sconvolgere l'ordine della causalità che stabilisce una volta per tutte ciò che viene prima (ed ha un ruolo dominante) e ciò che viene dopo (ed ha il ruolo di dominato). Per realizzare questa cesura tra parlante e parlato, Isgro mette in atto procedimenti diversi, anche se tutti rispondono a una qualità comune di negare un ordine del discorso per ricostruirne un altro. C'è innanzi tutto il procedimento della cancellatura: 1) delle parole, per cui il testo risulta radicalmente altro rispetto a quello emesso dal parlante e pare vivere di vita autonoma, libera, anche se precaria, anzi libera per la sua aleatorietà; 2) delle immagini con la conseguente intransitività del rapporto tra elementi verbali e visivi⁴².

⁴¹ Ihab Hassan, *Levanescenza della forma*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America* cit., p. 40.

⁴² Filiberto Menna, *Sul filo del linguaggio*, in Emilio Isgro, *Antologia della critica* con testi di Rossana Apicella et al., Parma, Università, 1976, pp. 10-11.

Finora, non si è fatto che seguire la falsariga di una equazione implicita che mette sullo stesso piano il non finito e tutte le modalità possibili di frammentazione⁴³ e discontinuità di cui le teorie e le forme della letteratura e dell'arte (per rimanere nell'*hortus conclusus*!) del secolo scorso sono state prodighe. Non sarebbe forzato definire questo aspetto come il «lato dadaista del non finito», che coincide con le molte sparizioni che conosciamo (dei generi letterari, dei personaggi, dell'autore...) e un crescendo disgregante inarrestabile del linguaggio spinto persino a produrre un *télescopage* tra spazi bianchi e «tratti neri» nel testo. E straordinari esempi di tratti neri si possono considerare quelli commentati da Filiberto Menna a proposito della «teoria della cancellatura» di Emilio Isgrò, un caso esemplare di pratica di «non finito», al limite del silenzio e dell'auto-cancellazione (e sconfessione di identità da parte di un autore che ha dichiarato: «Io non sono Emilio Isgrò», per poi riaffermare: «Io sono Emilio Isgrò»⁴⁴). È indubbio che Isgrò potrebbe condividere con molti compagni di strada il lungo tracciato (in pratica da Rimbaud a Beckett e oltre) di quelle che William Marx ha definito «modalità di addio» alla letteratura; modalità che, per altri versi, incrociano alcune sintomatologie dell'*Interminabile lavoro del lutto*, praticato, secondo Carla Benedetti, da diverse ondate di poetiche deputate a officiare il rito della morte dell'arte⁴⁵. I due tracciati – quello ripercorso da W. Marx, teso a storicizzare le ragioni che hanno portato, sin dalla fine del XVIII secolo, alla «svalutazione della nozione di letteratura», e quello di Carla Benedetti dedicato al vaglio dei rituali novecenteschi di necrofilia letteraria che hanno accompagnato morti di vario tipo (a partire da quella dell'autore) – appaiono infatti contrassegnati da tratti decettivi veramente intrinseci alle dinamiche del non finito. Del resto, la panoplia è la medesima: crisi del linguaggio, sgretolamento espressivo e testuale praticati in sommo grado e fino al punto di far pensare alla messa in scena di sistematici tentativi di «suicidio» (silenzio, rinuncia) della letteratura o a «imposture o trucchi di auto-sopravvivenza» (W. Marx). Stati di «suicidio paradossale» e di resurrezioni ipertrofiche abbondano anche nei retroscena creativi che Carla Benedetti mette a fuoco lungo l'avvicinarsi delle avanguardie del Novecento:

⁴³ A proposito dell'accostamento frammento/non finito, Silke Schauder, nel bel saggio *Figures de l'inachèvement: Michel-Ange et Camille Claudel* (in «Topique», 2008/3, 104, pp. 173-190) sottolinea la necessità di differenziare non finito e frammento, scrivendo: «Le dernier évoque, à travers la brisure, une unité perdue, mais ayant été alors que le non finito tend vers une forme totale, non encore atteinte, à créer» (consultazione on line). L'osservazione è giusta, sebbene, generalmente, si tenda a seguire l'accezione di «effetto incompiuto» del frammento.

⁴⁴ L'affermazione, per altro, è prodotta apponendo un tratto nero sul «non» della negazione (per cui «io non sono...» diventa «io sono»). Si veda: *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, a cura di Marco Bossini e Achille Bonito Oliva, Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci Prato (1988-2008), 2008.

⁴⁵ William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit, 2005; C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* cit.

Agli inizi del secolo, la morte dell'arte ebbe in primo luogo una faccia utopica: per le avanguardie l'arte doveva sì estinguersi, ma in quanto sfera separata (in quanto museo, istituzione, luogo deputato dell'esperienza estetica), per «sciogliersi» nella vita e diffondere in essa il proprio potenziale alternativo. Poi la neoavanguardia rovesciò l'utopia in sarcasmo mostrando come l'arte fosse ormai degradata a merce, ma nello stesso tempo dandosi come compito quello di accelerarne la fine, in una sorta di suicidio paradossale. Il postmoderno infine ha assunto la morte dell'arte nel cuore stesso di una pratica ironicamente necrofila. Questo terzo passaggio è stato, sotto molti aspetti, cruciale. Per la prima volta la fine dell'arte non viene paventata, né auspicata, né data per imminente: essa è già avvenuta, e senza alcuna tragedia. L'arte tutta quanta è sentita come postuma: i suoi prodotti attuali non sono che reliquie. Come ogni precedente riattualizzazione del mito della morte dell'arte quest'ultima ha avuto il suo effetto produttivo. Essa ha potuto infatti rilanciare l'attività artistica su vasta scala, riaprendo molte vie che la modernità aveva chiuse [...]. Una tale liberalizzazione ha avuto però non solo un prezzo, ma un prezzo così alto da rappresentare nello stesso tempo una condanna: non c'è più niente che venga davvero creato: ogni forma è citata, imitata. Come scriveva John Barth, si può scrivere romanzi che imitano la forma del Romanzo di un autore che imita il ruolo dell'Autore [...]. L'arte con ciò si condanna alla necrofilia. Il rimedio si rivela un veleno. Esso permette sì, di eludere la logica artistica moderna incentrata sul valore del nuovo, e di aggirarne le paralisi; ma a patto che non si dia più creazione⁴⁶.

È indubbio che la serrata arringa *destruens*, messa in piedi da Carla Benedetti, si attagli per molti versi alla prospettiva del non finito; lo stesso si può dire, però, per quanto riguarda la parte «costruttiva», anche se non so fino a che punto si possa parlare di «rilancio artistico» o se, per ciò che concerne almeno il non finito, non sia preferibile l'opzione di William Marx, quando nel suo *Addio* afferma che «la mort de la littérature n'empêche pas la littérature d'avoir lieu». E questo nella misura in cui le teorie dell'incompiutezza hanno collaborato non poco alla prolungata «cerimonia degli addii» e hanno permesso al presunto malato grave di sopravvivere, malgrado tagli, cesure e pezzi posticci⁴⁷. Perciò, quando lo studioso francese, scartando l'ipotesi del doppio gioco (della morte simulata o della sostituzione del soggetto letteratura con qualcosa d'altro che ne avrebbe preso il posto⁴⁸), osserva:

⁴⁶ C. Benedetti, *Un interminabile lavoro di lutto*, in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* cit., pp. 193-194.

⁴⁷ Ivi, p. 18. Il percorso di Marx concerne l'evoluzione dell'arte e la sua progressiva «perdita d'aura». Il canto funebre della letteratura per W. Marx è quello intonato dalle poetiche, per così dire, moderniste, «autoreferenziali» (praticate da Rimbaud ai movimenti d'avanguardia), tendenti al silenzio, alla rinuncia e all'impossibilità di riacquistare una motivazione, specie dopo il verdetto di Adorno nella sua *Dialettica negativa* («Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures»: ivi, p. 125).

⁴⁸ Il doppio gioco è prospettato nella pagina precedente, dove Marx continua il suo pensiero commentando: «Et ce paradoxe a deux solutions, non nécessairement incompatibles entre elles:

Mais est-ce bien de mort qu'il s'agit? Et si la littérature s'était prise malgré elle à son propre jeu, si elle avait cru aux propres symptômes qu'elle simulait, comme Molière succombant sur la scène aux maladies imaginaires d'Argan. Les vrais mourant ne parlent pas: ils s'en vont sans mot dire. Rimbaud fut de ceux-là⁴⁹.

non si può non convenire che ciò che resta della letteratura abbia «continuato a parlare», malgrado i molti sintomi di discontinuità e di mutismo – ad esempio, la frammentazione narrativa e linguistica, i puntini di sospensione, gli interrogativi come nel brano di Céline citato sopra – e che il non finito, proprio in virtù di tutte le tangenze con le forme dell'incompiutezza, viste finora, sia stato un «trucco di sopravvivenza» di notevole funzionalità: una sorta di tecnica del levare per dire di più (quasi un «dire non dicendo»⁵⁰). Mi rendo conto di rischiare un appiattimento enorme di procedure dalle forme più eterogenee e a cui appartengono, ad esempio, anche le manifestazioni ipertrofiche segnalate da Carla Benedetti a proposito della pseudo-defezione del ruolo dell'autore sostituite da un'invasiva dimensione metaletteraria (che rimane oltremodo proficua). Del resto, non è possibile, né utile, elencare tutti gli artifici costruttori per difetto dietro ogni auto-dichiarazione di incapacità. In pratica, ogni «non so scrivere» (come i convinti «Io non sono abituato a scrivere» o «non riesco mai a cominciare», rilevati da Stefano Bartezzaghi in un celebre «esercizio di stile» di Queneau⁵¹) può rappresentare un indizio valido per registrare esempi di non finito in versione «di sopravvivenza creativa truccata». In pratica, basta rovesciare la prospettiva del lutto letterario o degli «addii» per poter aggiungere qualche nome alla già cospicua sequenza di quegli «scrittori giocatori», incontrati da Stefano Bartezzaghi. Quegli autori, scelti oltre la loro appartenenza a tendenze sperimentali o combinatorie (OuLiPo), si rivelano tutti esperti manipolatori di incompiutezza, epperò, nell'ottica di W. Marx (e di Benedetti), abili con-

soit cette mort est fictive, elle est jouée – et il importe alors de savoir comment elle l'est, par quels moyens, quels acteurs, sous quel maquillage, dans quelle lumière fantasmatique; soit la littérature qui survit à sa propre mort n'est plus la littérature-même, mais autre chose qui a pris sa place à l'insu de tous, son simulacre ou son fantôme encore ignoré. Dans tous les cas, nous avons été abusés, nous le sommes encore, peut-être, et il convient de dénoncer l'imposture» (ivi, p. 18).

⁴⁹ Ivi, p. 19.

⁵⁰ Magari affidando il compito di celebrare la scrittura a un vero e proprio poema in onore dell'oggetto-feticcio (e sacro fino a qualche tempo fa) per lo scrittore: la penna. Mi riferisco a *Écrire* (Paris, édit. Hoëbeke, 2007) di Daniel Pennac, dove a incarnare la venerazione per la scrittura è un'unica figura-personaggio («*le stylo-plume*») che attraversa varie «stazioni» di tributo (dal *rêver d'écrire* alla fatica *d'avoir écrit*...!)

⁵¹ L'esercizio si intitola *Maladroit* (in *Exercices de style* [1947], Paris, Gallimard, 1981, pp. 79-80) [a proposito di «scrittoranti» nell'originale si legge: «C'est en écrivant qu'on devient écrivain»: ivi, p. 80]. Sul gioco serio della scrittura in Queneau rinvio all'ottima analisi di Stefano Bartezzaghi, *Come si diventa «scrittoranti» Gli esercizi di stile di Raymond Queneau*, in *Scrittori giocatori*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 163-203.

traffattori di testi (talvolta ludici, come gli *Exercices* di Queneau)⁵². Non a caso, tra i vari praticanti moderni del «gioco serio» della letteratura, si trovano virtuosi di giochi linguistici decettivi, alla Queneau, e ultra-giocolieri attesi (quali Proust, Calvino, Arbasino, Nabokov, Dossena, Celati...) ma anche un inedito Primo Levi «cosmichimico»⁵³. È indubbio, tuttavia, che a voler estendere la galleria dei nomi da inserire nel novero degli esperti di linguaggio che indugiano nell'esibizione del difetto (veicolo attestato di non finito) sarebbe sufficiente attingere proprio nel recinto delle tendenze sperimentali che hanno giocato a mescolare la frammentarietà del linguaggio con la percezione di una visione del mondo disarticolata. Qui troveremmo virtuosi dichiarati alla stregua di un Emilio Isgrò che presenta se stesso in veste di asceta dell'arte con la «passione di un monaco», mentre fa affiorare l'idea di una liberazione della parola da sotto le macchie d'inchiostro che ne cancellano il segno:

Questa è la cancellatura. Una macchia che copre una parola, la separa dal mondo, la libera. Quale è questa parola? Quale è il sinonimo? Quale la lingua? Nessuno può dirlo. Nessuno può saperlo. Io conoscevo questa parola, ma l'ho dimenticata. Sono più di vent'anni – quasi venticinque, ormai – che pratico la Cancellatura e la frequento con la passione di un monaco [...]. In questo libro non è facile leggere. Ma certamente non è proibito. Se si vuole, infatti, non è difficile cogliere sette parole tutte minuscole e tutte importanti:

*capito sia che stesse accadendo un altro*⁵⁴.

Qui non si tratta di smentire l'evidente traccia disgregatrice della macchia – lo impedisce il testo originale di pagine e pagine di parole o intere frasi cancellate (perché, come avverte Menna, la cancellatura può essere prodotta solo su un testo preesistente e Isgrò l'ha applicata su testi «intoccabili» come la *Divina Commedia* e la *Costituzione italiana*!) con l'inchiostro nero, dove parole residue, pochissime, disorganiche, perfettamente leggibili sono rese prive di senso dalle cancellature sovrapposte ai segni che precedono e seguono, interrompendo la logica della continuità delle frasi; si tratta invece di considerare che ciò che risulta è un testo: effetto d'insieme di tutte quelle righe annerite dei segni scomparsi, di tutto quel levare. Ogni pagina si presenta come un trionfo del non finito, in modo perfettamente «intransitivo», come scrive Menna. Infatti, il vero senso non sta nelle parole, come avverte l'autore, bensì proprio nei «tratti neri» di ciò che interrompe il finito:

⁵² A proposito delle tendenze «giocoliere», nella sua *Introduzione* Stefano Bartezzaghi scrive di «Cercare il gioco anche dove nessuna etichetta, nessuna frontiera esplicita segnala l'ingresso in un campo separato: il gioco nel non gioco, *l'in-lusio* inavvertita (ivi, p. XI).

⁵³ S. Bartezzaghi, *Le cosmichimiche di Primo Levi. Gioco, osservazione linguistica, invenzione*, in *Scrittori giocatori* cit., pp. 21-76.

⁵⁴ Emilio Isgrò, *Teoria della cancellatura. 1964-1990*, Milano, Fonte d'abisso, 1990, p. 9.

Ma la cancellatura non è Santa Teresa d'Avila, non è l'estasi, non è il silenzio, non è la pagina bianca. È il vuoto risonante di echi e decasillabi della cisterna di Valéry, tra il vuoto nulla e l'accadere puro. Un fatto reale e concreto, non metaforico, una forza-lavoro ben calcolata, un segno sovrapposto e visibile, eseguito dalla mano dell'uomo⁵⁵.

In sostanza, la cancellatura raddoppia, si «sovrappone» al segno, rendendolo non leggibile ma senza impedirgli di «occupare» uno spazio, obbligandolo a ri-velarsi in modo quasi auto-mimetico. Evidentemente, i «buchi neri», come la mano che si presenta nel gesto esecutore consapevole della cancellatura, rinviano a un'operazione di svuotamento (non finito) apparente che sta a indicare come tutto quel levare miri, in realtà, a fare entrare spazi irrappresentabili nel testo: paradossalmente, la cancellatura che «interrompe» e macchia lo spazio funge da porta per dar luogo nel testo ad altre «specie di spazi», oltre a quelli bianchi e neri, facendoli esistere, come accade in questo brano di Georges Perec:

Avant il n'y avait rien, ou presque rien; après il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso⁵⁶.

E ancora più vistosamente in quanto spazio riempito:

J'écris: j'habite ma feuille de papier, je l'investis. Je la parcours.
Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens: discontinuités, passages, transitions)

J'écris
dans la
marge

Je vais
à la ligne. Je renvoie à une note en bas de page⁵⁷.

Con ogni evidenza lo spazio su cui si accampano le parole («L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche»⁵⁸) è una prova della resistenza «contro la vertigine dell'indeterminato»⁵⁹, ancora

⁵⁵ Ivi, p. 11.

⁵⁶ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 18 (*Specie di spazi*, trad. Roberta Delbono, Torino, Boringhieri, 1989). Nella pagina precedente, il gioco aperto: «J'écris: j'écris... / J'écris: "j'écris..." / J'écris que j'écris... / etc.». Evidentemente, in quanto a elogio della scrittura, Perec e Pennac paiono a supportarsi a vicenda!

⁵⁷ Ivi, p. 19. E «en bas de page» si trova la nota seguente: «J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à signaler».

⁵⁸ Ivi, p. 21.

⁵⁹ La frase appartiene a Gianfranco Baruchello (in *Tu dici: il punto, la piega. Yo're saying: The point, the fold*, Roma, edizioni Loplop, 2002, p. 104), un altro forsennato «riempitore di spazi»

un argine che porta le stigmate di uno di quei «trucchi di sopravvivenza» della letteratura segnalati da William Marx. E inventare libri-spazio (libri-cancelatura) con un trucco, significa anche fare il manipolatore di corpi immateriali a colpi di vuoto e pieno:

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans [...]. Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose: du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous plaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour [...]. Bref, les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions⁶⁰.

Ecco che il fatto di rappresentare il gesto creativo, mentre si assume il compito di «imitare» la frammentarietà degli spazi esistenziali, e di colmare i vuoti, dopo quasi un secolo, permette a Perec di rispondere al «sogno» (al «vice mis à nu», come si legge nella lettera a Verlaine⁶¹) del *Grand Opéra* «non incompiuto» di Mallarmé, con l'immagine di un libro che è un parossismo di «occupazione» di spazi. Un mondo-testo, composto di «spazio inventario e spazio inventato», reso visibile in modo «simultaneo» attraverso le parole («L'Aleph, ce lieu bourgeois où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet?»⁶²) e, soprattutto, libero dalla *hantise* dell'incompiutezza. Anzi, la carta dell'incompiutezza viene fatta circolare su più tavoli come un *atout*: come depistamento occulto dietro la moltiplicazione di spazi-appartamenti-scale, inquilini e trame slegate (nella *Vie mode d'emploi*), artificio di sottrazione linguistica (la vocale *e* sacrificata dall'esercizio *contrainte* nella *Disparition*) e, ancora, prova di un «proustismo a contrario» (nella ripetizione martellante del refrain «*Je me souviens*»⁶³).

e di pratiche combinatorie in puro stile *contraintes* (mi riferisco ad esempio a un'opera come *La quindicesima riga*, Roma, Lerici, «Marcatrelibri», 1968).

⁶⁰ G. Perec, *Espèces d'espaces* cit., pp. 13-14. Ricordo che tra le svariate esemplificazioni di spazi Perec inserisce anche lo spazio di un *Projet de Roman* (*L'immeuble* «j'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...]. Le roman – dont le titre est La vie, mode d'emploi – se borne [...] à décrire les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y déroulent»: ivi, p. 57). Il titolo ovviamente è quello del romanzo *La vie mode d'emploi*, realmente pubblicato dopo.

⁶¹ Stéphane Mallarmé, *Mon cher Verlaine*, 16 novembre 1885, in *Correspondance* II (1871-1885), recueillie, classée annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 302.

⁶² G. Perec, *Espèces d'espaces* cit., p. 21.

⁶³ Rispettivamente: *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978; *La disparition*, Paris, Denoël, 1969; *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978. L'ipotesi di «proustismo a contrario» è però da affiancare all'evocazione esplicita dello spazio di Proust – *la chambre* – in *Espèces d'espaces* (ivi, pp. 34 ss.).

6. La lettura non finita e ipertesto: come nei «Mobiles» di Calder

Proprio la serie di quel ricordo incessante di Perec:

1

Je me souviens que Reda Caire est passé en attraction de la porte de Saint-Cloud.

2

Je me souviens qu mon oncle avait une 11 CV immatriculée 7070 RL2

3

Je me souviens du cinéma *Les Agriculteurs*, et des fauteuils club du Caméra, et des sièges à deux places du *Panthéon*

definito dall'autore «inessenziale, banale, comune se non a tutti, per lo meno ad alcuni» con quell'ultimo, brevissimo, lasciato in sospeso:

480

Je me souviens (a suivre)⁶⁴

evidenzia come l'equazione non finito/interminabilità abbia avuto la meglio su quella che ha visto la combinazione, più dipendente dalla tradizione, non finito/incompiutezza. Certo rivolgersi all'esemplarità di Perec (Pennac o Calvino) significa scegliere una notevole *lectio facillior*. Comunque vale la pena di sfruttare tale esemplarità per sottolineare un ulteriore punto di snodo che, nella storia del non finito, mette definitivamente in primo piano l'approdo alla cosiddetta «labirintizzazione», per cui si è potuto pensare che l'arte combinatoria di certi scrittori, specie da quando esiste la scrittura digitale, abbia teso a somigliare sempre di più a una tendenziale struttura ipertestuale (gli enormi *Indici* e i fitti *repertoires des mots* che accompagnano i testi di Perec fanno pensare a *links* avanti lettera). Una situazione, questa, che, ovviamente, riguarda autori e lettori. Qui giova certamente riutilizzare l'immagine di Carla Benedetti, estrapolata dal contesto della sua descrizione degli effetti di una «storia libirintizzata» e avvolta su se stessa (come conviene a un universo postmoderno, chiuso nell'accumulo e nel peso dell'auto-prodursi di una cultura priva di orizzonti di novità), a patto però di ri-orientarla anche su quella dell'«infinito intrattenimento» implicito negli «esercizi senza fine» messi sotto osservazione da Stefano Bartezzaghi, sempre a

⁶⁴ G. Perec, *Je me souviens* cit., p. 116. Alla fine del curioso Index-mappa dei «mi ricordo» – vero e proprio apparato in aiuto della memoria –, Perec scrive: «À la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les "Je me souviens" que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités» (ivi, p. 117). Come si può vedere dalla frase citata in esergo, anche Alberto Manguel è stato contagiato dall'idea delle «pagine da finire».

proposito di Queneau⁶⁵. A questo punto si potrebbe credere che all'approdo ci si ritrovi fermi dinanzi al *sur place* di quell'*inachevable* evocato Yves Bonnefoy come proprio della poesia⁶⁶. L'incontro, in linea generale, non è del tutto smentibile (ogni opera d'arte è e resta *inachevable*); tuttavia, qui, l'aspetto peculiare da non perdere di vista consiste ancora nel considerare l'insito significato – *inachevé/inachevable* (non finito/interminabile) – dell'«inachèvement [qui] connota l'incomplétude, l'abdication et même l'échec, mais également dans certains contextes, l'ouverture, la continuité et l'inépuisable»⁶⁷.

Ma, in definitiva, forse l'apertura di credito nei confronti di questa duplice prospettiva di significato permette di poter contare su un'immagine-labirinto a rete e a sensi scambiabili che va oltre i giochi (linguistico-formali) e, per questa via, permette anche di recuperare un rapporto mimetico, creduto disperso, con il mondo contemporaneo altrettanto discontinuo e saturo⁶⁸. È come ammettere che la letteratura si sia re-inventata la situazione di neo-mimesi di un «destino a misura di mondo». La spinta verso questo nuovo stato di cose, come è accaduto in passato, viene dalla scienza e, nella fattispecie, dalla scienza della comunicazione, ultimo *avatar* della linguistica, applicata alla tecnologia multimediale e alle problematiche cognitive. Questa volta il *medium* magico è il computer nella misura in cui il suo uso prevede la combinazione di saturazione (accumulo di dati) e rete (buchi, scambi di binari, «nodi» da attivare tramite *links*) e dove il labirinto, reticolare e non più circolare, vede i suoi confini messi alla prova da operazioni di «deterritorializzazioni» (e viceversa) solitamente previste nella creazione di un «un testo frammentario e virtuale, una serie di unità incastrate l'una nell'altra e non un'entità organica e in evoluzione»⁶⁹. L'immagine

⁶⁵ Rispettivamente, C. Benedetti, *La storia labirintizzata e Doppio legame*, in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata* cit., pp. 211-212 e S. Bartezzaghi, *Esercizi senza fine*, in *Scrittori giocatori* cit., pp. 201-203.

⁶⁶ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010.

⁶⁷ La riflessione commenta il carattere di «incompiutezza eroica» del personaggio di Alessandro Magno. Si veda David Williams, *L'Alexandre littéraire. Le héros inachevé et le texte non clos*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», 112, 2000, 1, pp. 65-73, url: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_1123-9883_2000_num_112_1_3749 (consultato il 21 febbraio 2014).

⁶⁸ La stessa immagine della rete è ricorrente. Cito, ad esempio, di Arturo Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Boringhieri, 2008.

⁶⁹ Jay David Bolter, *Lo spazio dello scrivere* [*Writing Space. The computer, Hypertext and the Theory of Writing*, 1991, 1993] citato da Barbara Gasparini, *La consultazione, Lo spazio agito*, in Gianfranco Bettetini, Barbara Gasparini, Nicoletta Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani, 1999, p. 125. Bolter, insieme a George P. Landow è uno dei nomi più avvalorati nell'ambito delle teorie sull'ipertesto. Di Landow si veda almeno: *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* [*Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 1994, 1997], a cura di Paolo Ferri, trad. Viviana Musumeci, Milano, Bruno Mondadori, 1998 (il libro prevede una serie di riconfigurazioni: del testo, della teoria letteraria, dell'autore, lo studio della letteratura, la narrativa, la scrittura...). Del libro esiste una edizione precedente, *Ipertesto. Il*

testuale in questione corrisponde a quella del cosiddetto libro elettronico, la cui «unità e coerenza» deriva dalla «relazione continuamente cangiante tra gli elementi verbali di cui si compone»⁷⁰.

Tuttavia, occorre riconoscere che la letteratura ha anticipato tale innovazione tecnologica con testi classificabili come «non finiti/infiniti» dal punto di vista formale, «tecnico» e non solo simbolico (la dimensione simbolica dell'opera d'arte resta *inachevable*). Pensiamo a Calvino (ancora una lezione facile!), ma soprattutto a quel mitico esercizio (rompicapo) combinatorio rappresentato da *Cent mille milliards de poèmes* di Queneau⁷¹, un ideale esempio di ipertesto avanti lettera. Nella nota introduttiva, definita *Mode d'emploi* – un titolo oltremodo *géniteur* per Butor e Perec! – l'autore ne parla come di un libro ispirato ai libri-giocattolo per bambini a base di immagini a scomparsa da montare e smontare, comunque un libro «serio», metodico, non «surrealista», «qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu», e come «machine à fabriquer des poèmes» (non a caso sono previsti dei *sonnets géniteurs*) tecnicamente, in numero finito. In realtà, come viene detto al lettore «ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cent millions d'années (en lisant vingt quatre heures sur vingt-quatre)»⁷². Del resto, l'esperimento di moltiplicare le opere, renderle «infinite», non solo dal punto di vista simbolico, giocando sulla nota del registro *inachevé/inachevable* non è rimasto isolato: gli «emuli», però, hanno seguito più spesso il racconto⁷³. Su questo piano, il modello è evidentemente quello dell'iper-romanzo borge-

futuro della scrittura [*Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 1992] a cura di Bruno Bassi, Bologna, Baskerville, 1993.

⁷⁰ J. D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere* cit., p. 125. È interessante, però, notare la sottolineatura dello stato «provvisorio» della frammentarietà del libro elettronico: «La frammentazione, però, non è mero segno di disintegrazione. Gli elementi che compongono lo spazio elettronico dello scrivere non sono privi di ordine, ma si trovano in uno stato di continua riorganizzazione... L'unità o coerenza del testo elettronico deriva dalla relazione continuamente cangiante tra gli elementi verbali di cui si compone» (*ibidem*).

⁷¹ Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961 e *Œuvres complètes*, a cura di Claude Debon, Paris, Gallimard, 1989, I, pp. 333-347. L'esiguo numero di pagine (che comprendono un *Mode d'emploi* dell'autore e una postfazione a cura di François Le Lionnais) dice molto sulla struttura del poema, posto sotto il segno della *contrainte* combinatoria e sotto una frase del matematico Alan Mathison Turing [ingegnere, teorico della calcolabilità]: «Seule une machine peut apprécier un sonnet écrit par une autre machine».

⁷² R. Queneau, *Mode d'emploi*, in *Cent mille milliards de poèmes* cit., I, p. 333.

⁷³ Se penso, però, a certe composizioni di Baruchello, devo subito provvedere a una smentita. Il libro di Gianfranco Baruchello, *La quindicesima riga* (Roma, Lerici, «Marcatrelibri», 1968, non numerato), costruito secondo i criteri di Queneau, inizia con un atto giuridico notarile dove si dichiara l'autorialità, il peso del plico, e si certifica, di fatto, un procedimento di interminabilità per cui «ogni foglio elenca quindici righe [...]. Le quindici righe sono state trascritte previa scelta casuale della pagina e numerate, successivamente, da uno a seimila (da 1 a 6000). – Ogni riga è anche contraddistinta dal numero della pagina dalla quale è stata tratta. Per la scelta casuale sono stati impiegati i numeri della quindicesima riga della tabella dei Random Numbers» (firmato Gianfranco Baruchello notaro Alfredo Tassitani Farfaglia data 1 aprile 1967).

siano (come avrebbe detto il Calvino delle *Lezioni americane*) e, tra i vari possibili, un esempio altrettanto spesso ricordato è il romanzo *Rayuela (Il Gioco del mondo)* dello scrittore argentino Julio Cortázar. Il libro – firmato *Parigi 1962* – si apre con un'avvertenza di istruzioni per l'uso, indicata come *Tavola d'orientazione*, a guida di una complessa trama di vicende e di personaggi che vagano tra vicissitudini e luoghi per vivere (Buenos Aires e Parigi) e dove è anticipata la prospettiva combinatoria non finito/infinito:

A modo suo questo libro è molti libri, ma soprattutto è due libri. Il primo, lo si legge come abitualmente si leggono i libri, e finisce con il capitolo 56 e alla pagina ove tre evidenti asterischi equivalgono alla parola *Fine*. Conseguentemente il lettore potrà prescindere senza rimorsi di coscienza da quel che segue. Il secondo, lo si legge cominciando dal capitolo 73 e seguendo l'ordine indicato a piè di pagina d'ogni capitolo. In caso di confusione o poca memoria, basterà consultare la lista seguente: 73-1-2-116-3-84 [...] allo scopo di facilitare la rapida ubicazione dei capitoli, la numerazione è ripetuta in alto di ciascuna pagina⁷⁴.

Interessa qui rilevare come il «gioco» combinatorio (che, per altro, non manca di evocare le risorse della mnemotecnica cinquecentesca) intrecciato con il non finito abbia come conseguenza la richiesta di operazioni mentali «mobili», alla stregua di quanto accade nel «gioco del mondo»: indubbiamente, lo scopo di «facilitare l'ubicazione dei capitoli» indica che la posizione del lettore non può restare quella di un fruitore immobile. Occorre «spostarsi» (come nel gioco dei bambini) e come se, prima di procedere alla ricerca del senso, si dovessero percorrere preliminarmente dei *links* per individuare i luoghi materiali che costruiscono il testo. Anzi, l'approdo al senso pare dipendere dalla capacità del lettore di muoversi, evitando di rimanere intrappolato nella discontinuità. Dato che l'autore concede poche chiavi esplicite (nella *Rayuela* si legge: «Il mio libro lo si può leggere come si vuole»⁷⁵), il comportamento del lettore deve adeguarsi al tracciato (la riga – *raya* – contenuta nella *Rayuela*) che gli impone di entrare nei luoghi evocati dai titoli dei tre capitoli del romanzo – *Dall'altra parte, Da questa parte, Da tutte le parti*. Sono queste le parti del gioco del mondo, dove si

⁷⁴ Julio Cortázar, *Tavola d'orientazione*, in *Il gioco del mondo [Rayuela, 1963]*, trad. Flaviarossa Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 1969. Naturalmente quello di Cortázar non è l'unico caso di ante-ipertesto narrativo da citare: accanto a Queneau, Perec, Calvino, troviamo ad esempio il «poema» di Nabokov, *Fuoco pallido [Pale Fire, 1962]*, trad. Anna Raffetto e Franca Pace (note, commento e Indice analitico), Milano, Adelphi, 2002. Naturalmente la linea di demarcazione esiste nei confronti della vera e propria letteratura ipertestuale di un Michael Joyce, ad esempio, che presenta «tavole d'orientazioni» costituite da links veri e propri e non da numeri, dove si parla, ad esempio, di lessie e di nodi. Si veda: *Afternoon, a Story*, 1987.

⁷⁵ Ivi, p. 516. Ecco la frase per intero: «Il mio libro lo si può leggere come si vuole [...]. Al massimo mi limito ad organizzarlo come piacerebbe a me leggerlo. E nel peggiore dei casi, se loro sbagliassero, magari risulterà perfetto».

svolgono le vicende che coinvolgono Ignacio Oliveira, a Parigi (*Dall'altra parte*), a Buenos Aires (*Da questa parte*), mentre l'ultimo capitolo (*Da tutte le parti. Capitoli di cui si può fare a meno*) si gioca in tutti i possibili «luoghi», (meta) letterari ed esistenziali, come per una partita interminabile:

... Sapere che pochi potevano accostarsi a quei tentativi senza crederli un nuovo gioco letterario... *Benissimo*. Il guaio era che mancava ancora molto e sarebbe morto prima di finire il gioco.

– Alla venticinquesima mossa i neri smettono – disse Morelli, gettando indietro la testa. [...]

– Peccato, la partita stava diventando interessante. È vero che esiste un gioco indiano con gli scacchi di sessanta pezzi per parte?

– Non è improbabile, – disse Oliveira. – La partita infinita⁷⁶.

Questo scambio di battute fra l'artista (Horacio Oliveira) e Morelli (il vecchio scrittore) è estratto dalla sezione più implicata nel gioco del non finito sistematicamente rilanciato in infinite direzioni. Si tratta di pagine fitte di puntini di sospensione, dialoghi interrotti e decontestualizzati, allusioni a riferimenti biografici (a luoghi abitati, incontri e passioni amorose), con inserti di conversazioni, lacerti di altre vicende, citazioni da ritagli di giornale, da testi critici, con l'aggiunta di dosi di metaletteratura a scopo «costruttivo» come l'allusione a fascicoli da mettere a posto («[...] questo fascicolo va nella cartella blu, nel settore che chiamo mare, ma questo fra parentesi, un gioco per capirmi. Numero 52: c'è solo da metterlo al suo posto fra il 51 e il 53. Numerazione araba, la cosa più facile del mondo»⁷⁷) e altrettanti pezzi da «rimettere insieme» in un gioco in cui persino chi sta dentro si accorge di trovarsi anch'egli «fuori dal [suo] fascicolo»⁷⁸. In pratica, se è vero, come dice lo scrittore Morelli, che il suo «libro si può leggere come si vuole» è altrettanto vero che è il lettore a doversi mettere in gioco tra caselle di spazio e combinazioni associative, sperimentando, in definitiva, situazioni analoghe a quelle delle connessioni dei collegamenti ipertestuali⁷⁹. Da un certo punto di vista la frequentazione di opere aperte (non finite, interminabili) ha generato un tipo di «lettore modello», che, con qualche adattamento, si è potuto trovare in situazione osmotica nello spazio frammentato dell'ipertesto, la cui pratica, come spiega Barbara Gasparini, richiede appunto un certo controllo della discontinuità e dell'interminabilità:

⁷⁶ Julio Cortázar, *Da tutte le parti*, in *Il gioco del mondo* cit., 515. Oliveira è il pittore mentre Morelli (presunto *alter ego* dell'autore) è uno scrittore.

⁷⁷ Ivi, p. 516.

⁷⁸ Ivi, p. 515.

⁷⁹ Contaminazioni sulle riflessioni affini al funzionamento della mente sono state trattate di recente da Stefano Calabrese in *Leggere la mente: la lettura come stile di vita*, Bologna, Archinto, 2012 e in *Retorica e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

[...] la consultazione ipertestuale – e in generale la lettura elettronica – evidenzia già a livello di caratteristica tecnica, la possibilità di una fruizione testuale non vincolata ai confini fisici delle opere, il cui profilo viene riconfigurato di volta in volta a seconda del progetto del lettore. Ritornando infatti più specificatamente all'ambito degli ipertesti, si può notare come, in rapporto a una modalità di lettura che si presenta essenzialmente come discontinua, connotata dal «salto» tra un blocco e l'altro, la coerenza si declini su due versanti: dal punto di vista del fruitore, l'ordinamento logico dei frammenti dipende dal progetto che guida la consultazione stessa. Dal punto di vista testuale, la coerenza si configura come capacità dell'ipertesto di prendere atto della molteplicità e di riassorbirla al proprio interno [...]. Diversamente da quanto accade nella consultazione di un'enciclopedia cartacea [...] nell'ipertesto il passaggio da una voce a un successivo approfondimento non comporta uno spostamento spaziale (passare da una pagina ad un'altra, ma dà l'impressione di un'«esplosione» interna al testo, che amplia i propri contorni in un'autogenerazione infinita⁸⁰.

Fa riflettere l'allusione a «un'autogenerazione infinita»; di sicuro è un'immagine che, per via associativa, ne richiama un'altra espressa qualche decennio fa a piene lettere da un esperto appassionato e devoto seguace della lettura come Alberto Manguel in un parallelismo proprio con gli ipertesti reputati, per statuto, come testi interminabili. Il parallelismo, che diventa ipotesi di abbraccio con la visione ipertestuale, si coglie proprio nelle *Pagine bianche* della *Storia della lettura*. In questo suo libro, il più famoso, forse, tra gli innumerevoli suoi scritti da lui dedicati al «sacro rito» della lettura, lo studioso argentino, alla fine del suo lungo viaggio tra i lettori (in pratica da Sant'Agostino ai nostri giorni) che hanno reso memorabile l'arte del leggere, immagina una sorta di autocommento finzionale *mise en abyme* – riferito, cioè, a un autore altro da sé – dove prefigura appunto quello spazio non sequenziale che ricorda la lettura del libro elettronico⁸¹:

Uno degli ultimi capitoli riguarda l'esplicito riconoscimento dei poteri del lettore da parte dello scrittore. Qui ci sono i libri lasciati aperti affinché il lettore li usi come un bambino che gioca con la scatola delle costruzioni: il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, naturalmente, che ci permette di leggerlo in qualsiasi maniera, e il *Gioco del mondo* di Julio Cortázar, romanzo fatto di capitoli intercambiabili di cui il lettore può mutare la sequenza a suo capriccio. Sterne

⁸⁰ Barbara Gasparini, *La consultazione. Lo spazio agito*, in Gianfranco Bettetini, Barbara Gasparini, Nicoletta Vittadini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Milano, Bompiani, 1999, p. 126.

⁸¹ Tanto più attendibile è la prova che Manguel stesso ha realizzato nel suo *Diario di un lettore*, un testo costruito su dodici letture di capolavori scandite per un anno – da giugno a maggio – in cui le esperienze di lettura, i commenti, si mescolano ad annotazioni di vita quotidiana, a notizie private, viaggi, resoconti di cronaca. Si tratta insomma di un vero e proprio libro ipertestuale sulla lettura. Si veda *Diario di un lettore [A Reading Diary]*, 2004], trad. di Giovanna Baglieri, Milano, Archinto, 2006. Allo stesso modo si può considerare il testo *Al tavolo del cappellaio matto [At the Mad Hatter's Table]*, trad. di Ilaria Rizzato e Barbara Cavallero, Illustrazioni di John Tenniel, Milano, Archinto, 2008.

e Cortázar ci conducono inevitabilmente ai romanzi della New Age, agli ipertesti. Il termine (ci spiega l'autore) fu coniato negli anni settanta da un esperto di computer, Ted Nelson, per definire lo spazio narrativo non sequenziale reso possibile dai computer⁸².

L'importanza di una simile ammissione consiste nel fatto di essere espressa da un autore che nella sua opera ha praticato con autentica passione e vigore «l'aspirazione di vivere tra i libri» e ha confessato di avere come «l'impressione di navigare controcorrente [...] vivendo ciò che [ha] letto»⁸³ grazie a una immensa biblioteca mentale da attivare come attraverso «piste associative» multimediali, in virtù di un personale «computer di Sant'Agostino»⁸⁴.

L'incontro con la scrittura (e lettura) digitale può essere visto come un ultimo atto di metamorfosi della vicenda del non finito – proiettata su uno scenario immateriale⁸⁵. Ci sono molti elementi per rispondere in maniera affermativa: le «nozze ipertestuali» sembrano essere state celebrate ormai da diversi anni e, ormai, accanto agli esempi ricordati di opere che simulano ipertesti si trova una produzione creativa, letta, commentata e che non è più un sottobosco sconosciuto⁸⁶. Inoltre, il cambiamento delle modalità del ruolo del lettore ha rimesso sul circuito, riconvertiti in chiave di lettura digitale, concetti elaborati negli anni Settanta in ambito teorico-critico dai vari Barthes, Foucault, Michail Bachtin, Jacques Derrida a proposito della frammentazione (lessie, reticoli, dialogismo, intertestualità, differimento, decentramento) della tessitura dei testi e delle modalità di *liaison* tra di essi⁸⁷.

Nella prospettiva della lettura critica, la suggestiva (e perché no? confortante) «metafora del critico navigante» di Alberto Cadioli infonde nuovo vigore e creatività a una figura alquanto appassita dell'addetto ai lavori, un po' post-tutto, installandolo dinanzi a una tastiera, nuovamente padrone dei propri strumenti e di una riacquistata capacità di rispondere efficacemente all'esigenza di una «ridefinizione dei modelli critici in ambito digitale». La formula è oltremo-

⁸² A. Manguel, *Pagine bianche, Una storia della lettura* cit., p. 324.

⁸³ Ivi, p. 25 e p. 18 (*La pagina mancante*).

⁸⁴ A. Manguel, *Il computer di Sant'Agostino* [1998], a cura di Giovanna Baglieri, Milano, Archinto, 2005. pp. 149-176 (lo scritto chiude una raccolta che comprende anche il saggio intitolato *Come Pinocchio imparò a leggere*).

⁸⁵ *La scena immateriale, linguaggi elettronici e mondi virtuali*, a cura di Angela Ferraro e Gabriele Montagana, Roma, Costa e Nolan, 2000.

⁸⁶ Non intendo aprire una bibliografia dettagliata di iper-romanzi digitali (e-book). Cito solo alcuni esempi consultabili tra i molti siti reperibili: Michael Joyce, *Afternoon, a Story*; Carlo Cinato, *L'uomo senza cappello e la donna con le scarpe grigie*; Mauro Mazzetti, *Cuore à la coque*; Fabrizio Venerandi, *Chi ha ucciso David Crane* (la lista è minima, rispetto a quella potenziale). A proposito del romanzo di M. Joyce, sul sito di *Parolata.it*, a cura di Carlo Cinato, è consultabile un'ottima lettura applicata (*Afternoon, a story, di Michael*, data di pubblicazione: 22 settembre 2008).

⁸⁷ George P. Landow, *Iper testo. Il futuro della scrittura [Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology]*, 1992], a cura di Bruno Bassi, Bologna, Baskerville, 1993, p. 10.

do convincente (come pure il libro) e offre argomentazioni fondate e soluzioni pratiche circa la possibilità di prefigurare accessi multipli fino al ponte inedito immaginato tra «opera aperta e scrittura aperta»⁸⁸. Il ponte, che ancora una volta richiama l'assodata invadenza del binomio non finito/interminabilità (che tende ormai a sostituire quello del non finito/incompiutezza), non appare così virtuale come sembrerebbe: possiede già modelli di riferimento precisi, stabiliti dai vari teorici dell'ipertesto (Landow, Bolter, Bettettini⁸⁹) ma anche da critici e filologi. Cadioli, dal canto suo, non esita a promuovere la nuova figura del «filologo/critico/ermeneuta», proposta da Claude Cazalé Bérard e Raul Mordenti già da qualche anno⁹⁰. La condizione richiesta, ovviamente, consiste nella necessità di una competenza tecnologica per navigare tra «testi disgregabili» e non chiusi per statuto, «perché le tecnologie della scrittura porteranno cambiamenti tali da far considerare il testo chiuso «una cosa del passato»⁹¹. Tra immagini di testo frammentato, testo plurale⁹² e testo interminabile, lo scenario elettronico sembra offrire al non finito lo status perenne di sipario predisposto a un *replay* interminabile, alla stregua del *thrène* di Michel Deguy che decide di «non finire di finire» proprio su un'immagine proiettata sulla «prossimità dell'infinito»⁹³.

⁸⁸ Alberto Cadioli, *Dall' "opera aperta" alla "scrittura aperta" [Sugli strumenti di bordo e su altri strumenti]*, in *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Genova, Marietti, 1998, pp. 116 ss. A proposito delle soluzioni pratiche, si vedano le tavole degli apparati utili alla nuova critica testuale (ivi, pp. 55-57).

⁸⁹ Luca Toschi, *L'ipertesto d'autore*, in *L'ipertesto d'autore. «La famiglia dell'antiquario» di Carlo Goldoni in edizione elettronica su Cd-Rom*, a cura di Luca Toschi, Venezia, Marsilio, 1996.

⁹⁰ A. Cadioli, *Avvisi ai naviganti*, in *Il critico navigante* cit., p. 141. Cadioli si riferisce ai seguenti contributi: Claude Cazalé Bérard-Raul Mordenti, *La costituzione del testo, e la "comunità degli interpreti": libertà e responsabilità del critico/editore/ermeneuta in ambiente elettronico interattivo*, in *Internet e le Muse*, a cura di Patrizia Nerozzi Bellman, Milano, Mimesis, 1997, pp. 14-15; e Claude Bremond-Claude Cazalé Bérard, *I nuovi orizzonti della critica sotto inchiesta*, in *Récit et informatique* cit., pp. 11-33 (al volume, oltre a Raul Mordenti, partecipano, tra gli altri Giuseppe Gigliozzi, Ubaldo Ceccoli, Franco Lorenzi, Valentina Pollidori, Luciana Brandi, Clotilde Barbarulli, Anne-Marie Polo de Beaulieu, Alfredo Luzi, Michelangelo Picone...).

⁹¹ Ivi, p. 117. In modo opportuno, Cadioli cita un pensiero di Raffaele Simone [*The Body of the Text*, in *The future of the Book*, 1996] dove si fa notare che «l'intero cosiddetto metodo scolastico si fonda su una colossale industria di manipolazione testuale» (ivi, p. 116).

⁹² R. Mordenti, *Conclusioni problematiche*, in *Récit et informatique* cit., p. 51 (ecco il pensiero in esteso: «Non si può [...] fare a meno di chiedersi [...] se non sia esistito un rapporto forte (e forse fondante) fra il valore dell' "originale", come unico e solo testo a cui si può e si deve pervenire, e la tecnologia della stampa, come procedura di moltiplicazione (ma dunque di valorizzazione) di un testo e di uno solo; e d'altra parte le possibilità che sono connesse di un passaggio continuo ed utile fra testo e apparato, non fondi a sua volta una diversa scala di valori e di obiettivi per la scienza filologica, sostituendo alla fissità del testo con la T maiuscola la plurale mobilità di tanti e diversi testi diasistema»). In *Informatica e filologia* (Roma, Bulzoni, 2001) Mordenti metteva in esergo la seguente frase di Borges, indubbiamente funzionale all'idea di «edizione plurale»: «Il concetto di testo definitivo appartiene solamente alla religione e alla stanchezza».

⁹³ M. Deguy, *A ce qui n'en finit pas. Thrène* cit. (ecco l'immagine: «[...] je mesure l'infini dans la proximité, l'infini entre, les trous de néant dans le voisinage qui sépare les non-éloignés, l'insubstantialité des mêmes, dans le temps plus fractal encore que l'espace»).

«UNA CATTIVA INFINITÀ»:
PARENTESI E PARABASI NELLA MODERNITÀ FRANCESE

Michela Landi

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
[...] Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,
[...] Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.

Charles Baudelaire, *Le Cadre*

Comment arrêter les *marges* d'une rhé-
torique?

Jacques Derrida, *La double séance*

Se la presa di coscienza di quella che Adorno ha definito «una fisiognomica dell'interpunzione»¹ è un tratto distintivo della modernità, della sua stereotipia attestano oggi gli *emoticon* che surrogano, nella comunicazione rapida, gli antichi «affetti». Tale grafia demotica altro non è, tuttavia, che l'ultima stesura di un palinsesto nella quale si rianimano segni seppelliti da più recenti stratificazioni; segni appartenenti a un passato per noi remoto, e quindi ideale, grave e solenne: quelli, arcani, della primitiva ideografia o quelli, pensosi, del monaco copista. Tra certe estremità della storia, i margini, talvolta, si ricongiungono: come il corpo arcaico o il corpo religioso, il corpo tecnologico della società globale riscopre forme iconiche desuete e le ridestina alla propria rappresentazione richiudendo così, provvisoriamente, la parentesi.

¹ Theodor Wiesengrund Adorno, *Interpunzione*, in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 39-45. Si segnalano, sulla questione, il volume: *À qui appartient la ponctuation?*, Actes du colloque de Liège, 13-15 mars 1997, sous la direction de Jean-Marc Defays, Laurence Rosier, Françoise Tilkin, Paris-Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, nonché il recente e fondamentale studio di Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012 (si veda il resoconto di Sabine Pétilion-Boucheron, *La ponctuation: histoire, théorie et métaphore*, in «Acta Fabula», online, vol. 14, mars-avril 2013, 3).

1. Una «cattiva infinità»: aspetti teorici e storici

La modernità può reperire la propria matrice filosofica nell'idea hegeliana di «cattiva infinità», ovvero di un'infinità determinata che si conosce solo attraverso il suo processo. Se, come Hegel ricorda nella prefazione alla *Fenomenologia dello spirito*, «l'assoluto è soggetto»², esso non può essere colto che per via di mediazione. Parimenti, l'antitesi non è per Hegel, come è noto, una negazione assoluta: è una negazione circoscritta che porta tuttavia in luce, del negato, nuovi aspetti; un superamento (*Aufhebung*) della tesi stessa. Il vero, o l'intero, coincide infatti con l'atto dell'autodeterminazione, che passa attraverso l'«immane potenza del negativo»: il pensiero dovrà avere la forza di accoglierlo e sostenerlo, affinché la morte non resti un principio astratto, esterno alle cose. Esiste, dunque, un'accidentalità; una libertà separata che limita l'infinità e la imprigiona, incorporandola nel suo stesso divenire.

Nella fenomenologia husserliana, tributaria per taluni aspetti di quella hegeliana, l'*epochè* indica, più precisamente, la «mise entre parenthèses» della cosiddetta «tesi naturale del mondo», ovvero della credenza pacifica in una realtà esteriore: la parentesi – che pure il giovane Cartesio aveva intuito, da dentro il mondo, col suo celebre *larvatus prodeo* – ha acquisito una tale autonomia da investire ed inglobare il fenomeno stesso del mondo, oramai inteso come pura apparizione e non affermazione, nella realtà, di tutte le cose:

À la place de la tentative cartésienne de doute universel, nous pourrions introduire l'universelle epochè, au sens nouveau et rigoureusement déterminé que nous lui avons donné [...]. Notre ambition est précisément de découvrir un nouveau domaine scientifique, dont l'accès nous soit acquis par la méthode même de mise entre parenthèses [...]. Ce que nous mettons hors de jeu, c'est la thèse générale qui tient à l'essence de l'attitude naturelle. [...] je ne nie donc pas ce monde comme si j'étais sophiste; je ne mets pas son existence en doute comme si j'étais sceptique; mais j'opère l'epochè phénoménologique qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle. Par conséquent, toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel [...] je les mets hors circuit, je ne fais absolument aucun usage de leur validité; je ne fais mienne aucune des propositions qui y ressortissent, fussent-elles d'une évidence parfaite³.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 67 ss.

³ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* [1913], Paris, Gallimard, 1950, pp. 101-103. Con l'espressione «mise entre parenthèses» s'intende oramai, in ambito fenomenologico, l'astensione del pensiero da ogni giudizio sul mondo.

L'«incidentalità»⁴ si fa, insomma, coestensiva al discorso, oramai dato come equivalente logico di una tesi non più sostenibile: un giudizio sospeso aleggia, come parenteticità estesa e sospesa, su ogni fenomeno, mentre il mondo esterno è messo «hors jeu»; espulso, per così dire, dalla rappresentazione stessa.

Dall'assunto hegeliano e husserliano prendono le mosse due pensatori della negazione e della decostruzione ermeneutica: Adorno e Derrida. Il primo ricusa, del pensiero hegeliano, il trattamento della dialettica come arte della mediazione, in cui vede rappresentata la via deteriore della compromissione. Solo quando il pensiero attraversa gli estremi può realizzarsi – è la tesi generale dei *Minima moralia* – la mediazione stessa. Contro l'eclissi dell'utopia egli intende, con Husserl, «mettere tra parentesi polemicamente l'esistente e la sua forza di attrazione sul pensiero» – scrive Maurizi – non a mezzo dell'*epochè* fenomenologica (atto, dopotutto, metafisico), bensì attraverso la «teoria critica»⁵. Memore del saggio di Julia Kristeva, *Poésie et négativité* (1968)⁶, Derrida si situa, ne *La dissémination*⁷, sulla scia del pensiero hegeliano presentando, sin dalla formula incipitaria, una negazione dell'oggetto-libro attraverso il suo stesso predicato: «Ceci (donc) n'aura pas été un livre»⁸. Con la «mise entre parenthèses» dell'avverbio garante della transitività tra l'io e il mondo (ricorderemo il celebre *igitur* mallarmeano), egli annuncia, con una ottusità, la poetica negativa del «Livre», anch'essa tributaria, come è noto, del pensiero hegeliano. Se, come vide Hegel, la verità non è una moneta immediatamente spendibile⁹, in quell'avverbio inscritto nel processo come una scolia (o scoria) necessaria al proprio «saggiare»¹⁰ potrà leggersi, sin d'ora, la coesistenza dialettica tra ciò che muta – ed è esposto alla temporalità del processo come transazione e mediazione – e ciò che sussiste come traccia, eccedenza del suo superamento. Tale residualità – glossa a margine che già Mallarmé riconosce come «résidu»¹¹ dell'atto di parola – si disse-

⁴ Si veda, in proposito, Roland Barthes: *Incidents*, a cura di François Wahl, Paris, Seuil, 1987.

⁵ Marco Maurizi, *Adorno e il tempo del non-identico: ragione, progresso, redenzione*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 84.

⁶ Julia Kristeva, *Poésie et négativité*, ora in *Semiotikè. Pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 246-277.

⁷ Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

⁸ Ivi, p. 9. Si veda il Barthes di *S/Z*: «Ceci n'est pas une explication de texte» (R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 88). Il modello è la negazione del reale nel predicato, già rappresentata nel celebre dipinto di Magritte: «Ceci n'est pas une pipe».

⁹ «[...] la verità non è affatto una moneta coniata che, così com'è, sia pronta per essere spesa e incassata. C'è un falso tanto poco quanto c'è un male. Il male e il falso non hanno affatto la malvagità del diavolo [...] sono soltanto degli *universali*» (F. Hegel, prefazione alla *Fenomenologia dello spirito* cit., p. 93). Si veda il commento di Derrida in *La dissémination* cit., pp. 18-19.

¹⁰ Derrida annovera la forma-saggio tra le scritture della sperimentazione, o del «discours empirique» (ivi, p. 15).

¹¹ «L'instinct [...] dégage, du monde, un chant [...] et rejette, vain, le résidu» (Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *CŒuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1945, p. 655).

mina e pervade, metonimicamente, l'intero testo: processo oramai «*coextensif* à toute la vie du discours»¹².

Vede bene Adorno che nei segni d'interpunzione si è sedimentata la storia, e che «in essi invecchia ciò che era moderno», cosicché oggi vi si riconoscono, per irrigidimento stereotipico, i «gesti dell'autorità»¹³. Se ogni nome porta in sé, hegelianamente, la propria glossa (attraverso cui ha luogo il processo ermeneutico di appropriazione e trasformazione di una verità¹⁴), anche nel segno interpuntivo può essere percepita una residualità del superato (il discorso teologico prima, scientifico poi) e la necessità di un recupero – di un reinvestimento psichico – sotto nuove forme. Vale, in proposito, la nozione derridiana di «paléonymie»¹⁵, tale che un termine «garde son vieux nom pour détruire l'opposition à laquelle il n'appartient plus tout à fait»; ogni concetto, precisa il filosofo, «reçoit nécessairement deux marques semblables [...] l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur du système déconstruit»¹⁶; o, altrimenti, una marca regressiva (passiva e residuale) e una progressiva (attiva e decostruttiva). Il segno assume insomma – conservando il proprio nome – la fattispecie nostalgica e insieme aggressiva di ciò che critica; riafferma e decostruisce, per via di soppressioni o aggiunzioni, di amputazioni o di innesti, l'opposizione gerarchica che al suo interno si era sedimentata. Ed è a partire da questa dialettica – non concettuale, bensì procedurale – che si istituisce in seno alla scrittura un *recto* e un *verso*, un *dedans* e un *dehors*, i quali denunciano la pratica in atto come finzione – per così dire – monofacciale (la referenza data come frontalità). Di una bifrontalità coestensiva al discorso ben rende conto dunque, per via di eminenza, un segno diairetico qual è la parentesi. Essa, in via di emancipazione e di autodeterminazione sul piano dell'informazione (ne attesta la quasi-assenza tematica ne *La dissémination* di Derrida: assenza vistosamente compensata da una massiccia «disseminazione» segnica) ben più che un complemento (di cui conserva, nostalgicamente, il tratto introverso) è, oramai, un oggetto e un supplemento. Non dissimile, nelle sue intenzioni, da quel «dangereux supplément» su cui, con Rousseau, Derrida si interroga nella *Grammatologie*¹⁷, essa delimita con la forza di un paradosso sospeso «tout ce hors-texte qui arrêterait la concaténation de l'écriture»¹⁸. Le assegneremo, con lo stesso Derrida (e per analogia con la «buf-

¹² J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 66.

¹³ T. W. Adorno, *Interpunzione* cit., p. 41.

¹⁴ Si ricordi, in proposito, il significativo titolo di un'opera di Michel Leiris, *Glossaire (j'y serre mes gloses)*, in *Biffures-La règle du jeu I*, Paris, Gallimard, 1948, dove è centrale l'idea della glossa come catalisi implicitamente presente in ogni nome, assieme alla sua possibile «cancellatura».

¹⁵ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 9.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, pp. 203 ss.

¹⁸ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 11.

foneria trascendentale» schlegeliana su cui verremo¹⁹), la denominazione di «signifié transcendantal» o, altrimenti, quella ben più nota di «différance». Essa accoglie e incorpora come alterità dialettica nello spazio del discorso quella «économie – de guerre – qui met en rapport l'altérité radicale ou l'extériorité absolue du dehors avec le champ clos, agonistique et hiérarchisant des oppositions philosophiques, des “différents” ou de la différence»²⁰. Attestando l'impossibilità di un rispecchiamento tra l'io intimo e l'io sociale, la parentesi configura adesso quello spazio interstiziale e residuale del processo stesso di identificazione del Sé (Io = Io) che Hegel riconosceva come «sipario» intersoggettivo (*Vorbang*), situato tra il «pur Intérieur» e un «Intérieur regardant dans ce pur Intérieur»²¹. Tale luogo è, osserva Derrida, «traversé par des forces et travaillé dans sa clôture par le dehors qu'il refoule: expulse et, ce qui revient au même, intériorise comme un de ses moments»²². Attraverso questo processo dialettico tra incorporazione ed espulsione che ha luogo nell'interiorità sottratta al discorso sociale si rappresenta, insomma, il problema sollevato da Hegel; ovvero, come domesticare la morte: «L'extériorité du négatif (le faux, le mal, la mort) – commenta Derrida – appartiennent encore au procès de la vérité et doivent y laisser leur trace»²³.

L'intento diairetico – *tranchant* – trovandosi ben rappresentato dalla verticalità del segno, la parentesi configura dunque emblematicamente, al primo grado, la irriducibilità tra il *dedans* e il *dehors* sociale del testo. In qualità di «espacement» introdotto nel discorso come flusso, *scriptio continua*, essa rompe infatti il patto tra identità, frontalità e verità denunciando, in rapporto ad esse, uno straniamento e una profondità. Ma essa istituisce in tale profondità, abitata dall'autoriflessività del soggetto, uno sdoppiamento di secondo grado in cui si ripropone, come teatro interiore, l'antica duplicità cosmica del libro divino: *liber scriptus intus et foris*. Attraverso quella che Derrida definisce la «quadrature du texte» come «quadrature du cercle»²⁴, la parentesi assume una marcata valenza esistenziale: denunciando, nel puro essere della parola sociale che il discorso riproduce, un «esserci», al contempo, prigioniero e superfluo²⁵, essa pone con insistenza una «question du liminaire»²⁶. Nell'essenza, o – per dirlo con Kant – teonomia, l'io si iscrive come traccia di una identità erratica; il suo esistere è, anche etimologicamente (*ex-stare*) un dolore dello stare fuori: dell'eccentricità o eteronomia. Espulso, reietto dallo spazio del-

¹⁹ La nota definizione si trova nei *Frammenti critici* (42).

²⁰ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 11.

²¹ Ivi, p. 270.

²² Ivi, pp. 11-12.

²³ Ivi, p. 18.

²⁴ Ivi, p. 363.

²⁵ Adorno parla della parentesi tradizionale come «enclave»; nello spazio «estrapolato» risiede, appunto, il «superfluo» (T. W. Adorno, *Interpunzione* cit., pp. 43-44).

²⁶ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 24.

la parola come rappresentazione univoca di verità, il soggetto sperimenta ora il suo stare al mondo come un sussistere *à côté*. La delimitazione di un «espace du dedans» (per avvalerci della formula di Michaux) coincide con una refutazione: si nega, appunto, l'esistenza di una qualche «intérieurité idéale»²⁷ della scrittura. Mentre «affirme le dehors»²⁸, il testo, nota Derrida, «sort de son trou et met à nu sa menace»²⁹: si espone a una deriva. Non dissimilmente si pronuncia, in merito, Roland Barthes: «Comment un texte, qui est du langage, peut-il être hors des langages? Comment *extérioriser* [...] les parlers du monde, sans se réfugier dans un dernier parler à partir duquel les autres seraient simplement rapportés, récités?»³⁰.

Come *obliquitas* non risolta³¹, la parentesi disegna, nel pacifico fluire del discorso dato come ovvietà e transitività, un'ottusità abitabile; nella referenza, una interferenza: nella temporalità, un ritardo e un differimento; nella linearità, una rifrazione. Teatro di un'interrogazione del soggetto, essa si fa portatrice di una «illusion transcendantale»³²: nello spazio ritagliato dalla sua «cornice» è situata una profondità di scena in cui ha luogo, attraverso una plurivocità vociferante e interpellante, la dissoluzione dell'identità scrivente nelle sue plurime controfigure. Se pertinente appare in proposito la nozione barthesiana di «hétérologie»³³, che ha un riscontro in quella, formulata da Jacqueline Authier in ambito linguistico, di «hétérogénéité constitutive» del soggetto («toute parole est déterminée en dehors de la volonté d'un sujet», il quale, come oramai è noto agli ermeneuti della modernità, «est parlé plutôt qu'il ne parle»), la parentesi altro non è che lo spazio dell'«hétérogénéité montrée»³⁴. Esibizione, come vedremo più avanti, di quello che Barthes definisce il «plagiat éperdu»³⁵: l'io rapsodico, a fronte di un presente dato come piatta realtà espositiva, constativa e prospettiva, esibisce, agendo tra gli interstizi, il gesto del montaggio evidenziando i punti di sutura tra i personaggi che concorrono a costruirla; godimento e pienezza dell'Uno sempre deviata e differita da un «échelonnement de conciliations»³⁶.

²⁷ Ivi, p. 47.

²⁸ Ivi, p. 48.

²⁹ Ivi, p. 57.

³⁰ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 43.

³¹ Nel segno grafico della parentesi Philippe Hamon riconosce, fisiognomicamente, questa obliquità: «Au droit de la majuscule et du romain s'opposent l'oblique de l'italique, le courbe de la parenthèse, et l'horizontal du tiret» (Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 85).

³² J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 360.

³³ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 15 e p. 43: «Dès que je nomme, je suis nommé: pris dans la rivalité des noms».

³⁴ S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue. Etude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain-Paris, Peeters, 2002, pp. 286 e 291.

³⁵ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 33.

³⁶ Ivi, p. 30.

Ci sembra dunque opportuno richiamarci retrospettivamente, a proposito della funzione – e finzione – metagrafica della parentesi, al concetto schlegeliano di «parabasi», con cui si afferma anche (*Die romantische Ironie* è del 1802) l'accezione moderna di ironia: l'attore, in qualità di istrione spirituale, abbandona provvisoriamente la propria funzione (e finzione) di scena per occupare il proscenio; orlo dell'abisso da cui, rivolgendosi al pubblico, toglie la maschera e svela la simulazione in atto. Le analogie tra parentesi e parabasi appaiono evidenti: la parentesi pratica, nello spazio teatrale del testo, lo smascheramento di quell'evidenza di realtà che la parola frontale rappresenta; rompendo il patto con la ricezione, l'autore è l'istrione che mostra, al contempo, la verità e la sua finzione, talché la parola sociale – «discours d'assistance»³⁷ secondo la definizione di Derrida – altro non è, in rapporto alla scena vera e propria, che «la surface représentative» di questo teatro.

L'irruzione della soggettività come istanza teatrale all'interno del discorso sociale dato finora come linearità e unidimensionalità ha implicazioni anche sul piano strettamente linguistico. Essa mette in discussione, in primo luogo, la nozione saussuriana di «linéarité du signifiant» implicando, sul piano psichico (come Lacan ha ben visto), uno sdoppiamento e una bidimensionalità. Lo stesso Fonagy osserverà come si abbiano, attraverso l'articolazione verticale del messaggio operata dalla parentesi, «deux niveaux parallèles ou quasi parallèles» che creano l'illusione «de la communication simultanée de deux messages»³⁸. La parentesi opera in effetti, nello spazio del testo, secondo le due direttrici che articolano il testo medesimo strutturandone il senso: il paradigma e il sintagma. Più superficiale e vistosa è la sua incidentalità sintagmatica, che viene a esporre il *continuum* frastico a interruzioni e sobbalzi: attraverso tale disruttività essa significa, in primo luogo, una intransitività e una ottusità: una presenza critica vigila su una fenomenologia piatta che è l'atto di scrittura come atto di mera comunicazione sociale. In secondo luogo, essa porta in superficie quei «liens subtils»³⁹ che l'autore nascondeva, come il demonio, sotto la trama: traumaticamente si rivela l'operazione di sutura tra testo e co-testo, tra testo e paratesto. In qualità di segno metagrafico la parentesi ritaglia infatti, nell'infinitizzazione della parola collettiva (i saperi generali vociferanti)⁴⁰, una cornice: la sua finitizzazione equivale a quello che Baudelaire aveva riconosciuto come il «soprassalto

³⁷ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 426.

³⁸ Secondo Fonagy, un effetto-sordina interessa il secondo messaggio, che permette al lettore di «concentrer son attention au message primaire, hors parenthèses» (S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 61).

³⁹ Ch. Baudelaire, *Semper eadem*, in *Les fleurs du mal, Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1975, p. 41.

⁴⁰ Sull'infinitizzazione nell'ambito della retorica, si veda Erich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 57-58.

della coscienza»⁴¹. L'«estrazione» o «estrapolazione» dal discorso consentita dalla parentesi nel sottolineare, come ben vede Pétillon-Boucheron, «l'état accessoire des éléments», li valorizza: per via di aggiunzione si procede a una decostruzione. È infatti significata, *in praesentia*, un'ablazione possibile: il soggetto, iscritto nella parola collettiva, è sopprimibile, è omissibile. Sotto un nuovo sembiante si ripresenta, dunque, la preterizione⁴² a mezzo della quale si praticava, in rapporto all'*aptum*, la censura di quanto è tedioso, ozioso o sconveniente⁴³.

In maniera meno evidente (perché metaforica), la funzione attante della parentesi investe anche l'asse paradigmatico, o delle sostituzioni: in quanto spazio marginale di glossa, essa denuncia, con le sue potenziali catalisi e permutazioni, uno stato permanente di crisi del senso; una *doxa* di cui lo scrittore si fa interprete attraverso la rilettura, l'autocorrezione, la negoziazione. Attraverso quella che Pétillon definisce l'«esthétique de la rature montrée»⁴⁴ la modalità di sostituzione (l'alternativa) è esibita in situazione di contiguità e di co-presenza in un gioco obliquo di rimandi tra presenza e assenza⁴⁵, tra avantesto («brouillon») e manufatto finito, scartafaccio e bella copia.

La complementarità incrociata di queste due incidenze fa sì che l'Opera (intesa, etimologicamente, come prodotto compiuto, simulacro di eternità) venga a patti, nel tempo e nello spazio, con la sua «cattiva infinità». Il processo evocato da Hegel come lotta ermeneutica, appropriazione della verità, si manifesta infatti attraverso il suo stesso «operare»: l'azione – insieme progressiva e regressiva – della tessitura come tela di Penelope fa, del testo medesimo, un cantiere aperto e un'istanza di scena in cui l'autore-attore, procedendo euristica-mente per via di aggiustamenti, cumolazioni e stratificazioni⁴⁶ reagisce contro la fenomenologia piatta del prodotto compiuto opponendogli una fenomenologia densa e voluminosa. Ogni scrittura è, materialmente e metaforicamente, sovrascrittura, palinsesto in cui l'eterno presente di matrice essenzialistica viene a patti con la sua stessa storicità. Somigliando sempre più all'oralità, all'occasionalità, al *kairos*, l'«opera aperta» rivendica polemicamente la rimozione secolare del processo in nome della mera effettualità del risultato, inteso alla consacrazione dell'autore. Figura allora trascendentale nella sua teleologia speciosa, e

⁴¹ Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye* (lettera prefatoria a *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes* cit., p. 276).

⁴² Hamon definisce la preterizione come una figura in cui «une négation porte soit sur l'acte même d'énonciation en train de s'effectuer, soit sur la forme ou le contenu de cet acte. Instruction autotextuelle. [...] c'est une figure double comme l'ironie puisqu'elle bénéficie à la fois de l'impunité de la négation et de l'explicitation efficace d'un contenu» (Ph. Hamon, *L'ironie littéraire* cit., p. 88).

⁴³ Cfr. E. Lausberg, *Elementi di retorica* cit., pp. 228-229.

⁴⁴ S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 315.

⁴⁵ Ivi, pp. 241-242.

⁴⁶ S. Pétillon-Boucheron osserva che la parentesi e il tratto doppio, in qualità di segni di inquadramento, consentono di conservare delle varianti in co-presenza; stratificazioni, dispiegate sull'asse sintagmatico, di varianti paradigmatiche. Ivi, p. 113.

ora immanente all'opera, questi si iscrive in una temporalità al contempo non-finita e infinita (l'infinito non essendo altro che un non-finito). Dentro il testo, egli «testa» e «attesta» una reversibilità: «ce sur quoi on peut toujours revenir»⁴⁷. Un perpetuo avantesto denuncia, per successive «opérations d'annulation»⁴⁸, che ha luogo, nello spazio teatrale del testo come estesa parentesi ed estesa cornice, una «riparazione» del sé frammentato e, al tempo stesso, una presa d'atto della fatalità dell'atto di parola che, come ricorda Barthes, non può che procedere per coazione. Sospensioni, interruzioni, fasi inerziali nel cammino indicano che la teleologia progressiva, iscritta nella grammatica divina o nella convenzione sociale, avanza oramai faticosamente su un terreno dissestato: la via retta è una *via rupta* lungo la quale – lo vide bene Baudelaire con le sue pietre dello scandalo, e poi Proust, con i suoi «pavés» sconnessi⁴⁹ – il pensiero incede a singhiozzo, tra avanzamenti e *ratrapages*, decumulazioni e accumulazioni, ispessimenti e rarefazioni, decumulazioni e accumulazioni: di qui lo *choc*, l'inciampo, il contraccolpo, l'ingorgo. E non è un caso che la parentesi passi progressivamente da una dominante di tipo sintagmatico (come aggiunta discorsiva, di natura esplicativa o digressiva) a una dominante di tipo paradigmatico a cadenza monorematica: correzione del passo, del ritmo, essa accentua la propria indicazione di «verticalità» e, spazializzando il testo, istituisce, nell'atto pacifico del vergare, un dislivello, un *décalage*; una cresta e un seno, un «creux» e un «relief».

A tali considerazioni di ordine filosofico, psicologico e linguistico, un corollario sociologico: una ragione dell'emergenza performativa, in epoca recente, della scrittura può rinvenirsi nella necessità di quest'ultima di emanciparsi dalla serialità del manufatto industriale. Rispetto al discorso come «riproduzione» di codici in regime di eteronomia, la parentesi, in qualità di spazio dell'«autonomia» (ossia dell'autoreferenzialità o dell'autocitazione), è anche lo spazio simbolico dell'autonomia⁵⁰. A fronte di una saturazione del senso propria del discorso sociale, la letteratura è chiamata – come osserva Genette – a una «saturazione di

⁴⁷ S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., pp. 315-316.

⁴⁸ «Cette pratique [...] ne se laisse pas commander par le motif de la vérité dont elle encadre l'horizon, car elle est aussi rigoureusement comptable de la non-production, des opérations d'annulation, du décompte et d'un certain zéro textuel» (J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 359).

⁴⁹ Merita, *au passage*, ricordare che il «pavé» sconnesso evocato a più riprese da Proust (oltre alla nota immagine presente nel *Temps retrouvé* si ricorderà un passo in *Du côté de chez Swann* (Paris, Gallimard, 1988, p. 102), dove Proust evoca «une église où il n'y a pas deux dalles qui soient au même niveau») è già presente in uno dei suoi autori d'elezione, Gérard de Nerval. Questi evoca, nella sua prefazione a *Les filles du feu* (Paris, Gallimard, 1972, p. 30) un «inégal pavé» come rappresentazione dell'impossibilità di congiungere una Stella e un Destino: un'endiadi che è già figura sintattica di una relazione parentale. Su questi aspetti, si veda Michela Landi, *Legami mosaici. Sul 'Marcel' di Roland Barthes*, in *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 135-156.

⁵⁰ Per ciascun segno di interpunzione, merita chiedersi, scrive Adorno, se esso sia il supporto di un'intenzione o meno; se la volontà soggettiva spezza la regola o se il sentimento valutativo la pensa e «la lascia trasparire dove la volontà la sospende» (T. W. Adorno, *Interpunzione* cit., p. 45).

pertinenza»⁵¹. Grazie a quello che Benjamin definisce il «valore di esposizione»⁵² essa – sul modello delle arti autografiche (musica, teatro) – sfida la riproducibilità tecnica inscritta nel suo statuto allografico. E vede bene dunque Adorno che i segni interpuntivi, erroneamente scambiati da qualcuno come i segni della comunicazione, «sono piuttosto i segni della esposizione»⁵³. Se l'allografia in quanto riflesso della riproducibilità tecnica ed epistemologica (il canone) era, in regime di teonomia, un predicato stabile e pacifico (il libro come copia d'autore presuppone la trascendenza tra l'autore e l'opera), con l'arte industriale il testo esibisce e denuncia il suo statuto non solo fenomenicamente, ma anche costitutivamente «seriale»: attraverso il doppio registro istituito dalla parentesi, il discorso sociale assunto dal soggetto plurivoco è smascherato come finzione e «menzione»⁵⁴, mentre lo spazio parentetico esibisce, al secondo grado, l'auto-determinazione linguistica dell'io come soggettività autonimica e autoriflessiva.

Poste queste premesse teoriche, ci chiederemo, con Derrida (che non dà seguito al proprio interrogativo se non per glosse metainquisitorie), «quelle fonction historique et stratégique assigner dès lors aux guillemets, visibles ou invisibles, qui transforment ceci en "livre" ou font encore de la déconstruction de la philosophie un "discours philosophique"?»⁵⁵, estendendo, per analogia, la questione alla parentesi.

La storia della parentesi coincide, pressappoco, con la storia dell'interpunzione, la quale, sorta con l'avvento della stampa è, per parafrasare Foucault, un'invenzione recente⁵⁶. Quando Étienne Dolet raccomandò i segni interpuntivi in un'appendice al suo saggio: *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre*, titolata *De la punctuation de la langue Françoise* (1540)⁵⁷, essa veniva contemplata, ci ricorda Pétilion-Boucheron⁵⁸, come il segno attraverso cui si iscriveva, nella sequenzialità logico-grammaticale imposta dalla scrittura, la prosodia nei suoi valori soprasegmentali: timbrico-intonativi (innalzamento e abbassamento del tono vocale) e ritmici (il tempo, la respirazione). Nata da un'esigen-

⁵¹ Si veda, per questi aspetti, Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I: Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 26.

⁵² Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 27.

⁵³ T. W. Adorno, *Interpunzione* cit., p. 39.

⁵⁴ S. Pétilion-Boucheron pone in rilievo la frontiera problematica, nella parentesi, tra discorso citante (uso) e discorso citato (menzione) in *Les détours de la langue* cit., pp. 239 e 265.

⁵⁵ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 10.

⁵⁶ Su aspetti storici della punteggiatura, si veda: *À qui appartient la ponctuation?* cit.

⁵⁷ Étienne Dolet, *La maniere de bien traduire d'une langue en aultre. D'avantage. De la punctuation de la langue Françoise. Plus, Des accents d'ycelle* (Lyon, 1540). Pochi anni dopo, Louis Meigret assegnava alla parentesi, nella sua *Grammaire* (1552), il nome di «Entrejet»: quest'ultimo può essere soppresso senza compromettere il valore dell'enunciato. Si veda, su questi aspetti, S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., pp. 19-20 e 78.

⁵⁸ Ivi, pp. 22-24.

za di chiarezza formale in ambito umanista – quella di integrare nel testo ciò che precedentemente figurava in uno scolio a margine⁵⁹ – la voce *parenthesis* («azione d'intercalare», dal gr. *parentithemi*: «interporre, inserire»⁶⁰), introdotta come neologismo in Francia secondo la voga grecizzante dell'epoca (attraverso la quale si impiantava su solide radici classiche un francese ancora malfermo) designa un segno bilaterale introverso strutturante i «sens partiels» che si articolano nel discorso d'autore. La parentesi implica, secondo Dolet, l'autonomia dell'inciso inteso come chiosa (si tratta infatti di un'«interposition qui a son sens parfait»⁶¹) la cui modalità (nel senso di funzione, carattere, *ethos*) è predeterminata; a essa si assegna infatti un valore eminentemente interrogativo o ammirativo (indicato dai relativi segni interpuntivi). Essa si lega tanto strettamente alle pratiche sociali di produzione e consumazione del libro scritto⁶² da costituire il solo segno interpuntivo interessato da una lessicalizzazione e una metaforizzazione, come attesta a tutt'oggi l'espressione idiomatica che le corrisponde («tra parentesi»⁶³). È certo che l'adozione di un segno introverso per incorporare uno scolio non è casuale: il fatto che la parentesi sia orientata verso l'interno implica la «secondarietà» e tributarietà dell'inciso rispetto al discorso principale: a essa sono riservati, in una gerarchizzazione tra i diversi piani del discorso, il *sottovoce*⁶⁴, la sordina, la litote; la sua funzione ancillare è infatti quella della chiosa metalinguistica, della definizione, della didascalia⁶⁵ e, sovente, della digressione epidittica a scopo chiarificatore. Ogni segno bilaterale disgiuntivo ha infatti, come ben vede il linguista, la funzione di «rematizzare» un segmento, facendo di un elemento dell'enunciato un'unità subalterna (un predicato, una variazione, una riformulazione) rispetto al «tema»⁶⁶; come tale, esso può essere soppresso senza recare detrimento al senso espresso nel messaggio principale. Si individuano così sin d'ora due predicati dell'inci-

⁵⁹ Prima del periodo umanista si ricorreva, in casi analoghi, alla cosiddetta *virgula suspensiva*, che constava di due barre trasversali. Di qui il termine poi adottato per indicare le parentesi: *virgulae convexae*. Le prime parentesi, che si debbono (insieme al punto esclamativo) a Coluccio Salutati (1399), erano simili alle parentesi uncinatate. La forma arrotondata apparve per la prima volta presso uno stampatore francese a Venezia, nel 1470. Erasmo le definì, appunto, *lunulae*.

⁶⁰ Come molti composti tardi, esso nasce per parasintesi: *para-* (accanto); *en-* (dentro); *tithemi* (porre: cfr. *thesis*).

⁶¹ S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 78.

⁶² Ivi, p. 25.

⁶³ Ivi, p. 50. In francese, la locuzione «par parenthèse» è attestata nel 1578. Solo al 1832 risale l'espressione, oggi più corrente: «entre parenthèses» (ivi, p. 92).

⁶⁴ I manuali di punteggiatura del XVIII secolo consigliavano di pronunciare le parole tra parentesi «d'un ton plus bas que le reste du discours». Si veda l'Abbé Boulliette, *Traité des sons de la langue françoise et des caractères qui les représentent*, 1760.

⁶⁵ Pétilion-Boucheron definisce le parentesi, accanto ai trattini e ai due punti, «hiérarichiseurs discursifs» (S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 70).

⁶⁶ Ivi, p. 68.

so parentetico: l'essere accessorio e l'essere sopprimibile⁶⁷; predicati che l'epoca classica farà propri.

Se la progressiva acquisizione di autonomia della parentesi è un riflesso dell'autodeterminazione del soggetto, la Rivoluzione segna una tappa di prim'ordine, mettendo in relazione aspetti socio-culturali e aspetti stilistici. Evento di rottura se mai ve ne furono in Occidente, essa segna – e la ghigliottina ne è il simbolo eletto – il discrimine tra quello che definiamo, con Kant, lo stato di minorità (la sudditanza, la teocrazia, la teonomia) e lo stato di maggioranza, che implica autonomia e responsabilità del soggetto. Sul piano formale, osserveremo che la funzione della parentesi, sinora eminentemente logica (e, sul piano sintagmatico, «résolue», ovvero legata, con accordo sintattico, all'argomentazione principale) assume viepiù aspetti di non risoluzione e autodeterminazione, inserendosi a pieno titolo tra quegli indicatori di stile – primo tra tutti il discorso indiretto libero – che segnano il trapasso del discorso dalla sudditanza alla norma sociale (riproduzione mimetica, se vogliamo, del discorso del Padre) alla psicologia soggettiva. Tradizionalmente «bonaria» (e, al contempo, gregaria), la parentesi rinuncia sempre più a svolgere la sua funzione edificante, esplicativa e didascalica a servizio della norma sociale, spezzando, con la continuità logica, la continuità biologica tra le generazioni. In quanto accusatrice dell'illusione mimetica che quella continuità aveva assicurato, essa assume, nel corso del XIX secolo, tanto una funzione isterica (Leclerc parla in proposito di un'«hystérie infralangagière»⁶⁸) quanto una funzione critica, erigendosi, come ben scrive ancora Leclerc, a «tribunal typographique»⁶⁹; e non mancherà chi vorrà riconoscere nella sua funzione disgiuntiva – complice l'analogia tra verticalità e recisione – la funzione stessa di quella ghigliottina che, come simbolo dell'ideologia rivoluzionaria, separa traumaticamente i Padri e i Figli; la classicità e la modernità. La Rivoluzione avvia, insomma, quel processo di rielaborazione del lutto il quale non potrà che trovare spazio nella negatività ottusa di una parentesi.

Con l'avvento del Romanticismo l'interpunzione assume viepiù un valore modale, facendosi espressione autonimica di una soggettività enunciante come attestano, tra altre, alcune riflessioni balzacchiane⁷⁰. Nota la *querelle* sull'inter-

⁶⁷ Ivi, p. 78.

⁶⁸ Jacques Neefs, pref. a Yvan Leclerc, *La spirale et le monument. Essai sur «Bouvard et Pécuchet»*, Paris, SEDES, 1988, p. 2.

⁶⁹ Ivi, p. 1.

⁷⁰ Pétilion-Boucheron cita, a proposito della diffusione del «tiret», un significativo passo da *Le dernier chouan* di Balzac (1829): «l'auteur prévient ici le lecteur qu'il a essayé d'importer dans notre littérature le petit artifice typographique par lequel les romanciers anglais expriment certains accidens du dialogue. Dans la nature, un personnage fait souvent un geste, il lui échappe un mouvement de physionomie, ou il place un léger signe de tête entre un mot et un autre de la même phrase, entre deux phrases et même entre des mots qui ne semblent pas devoir être séparés. Jusqu'ici ces petites finesses de conversation avaient été abandonnées à l'intelligence du lecteur. La ponctuation lui était d'un faible secours pour deviner les intentions de l'auteur». Il trattino

punzione che oppose George Sand agli editori, i quali procedevano a una revisione dei suoi testi su presupposizioni normative. In risposta a tali ipercorrettismi, la Sand si pronuncia, in uno scritto poi apparso in *Impressions et souvenirs* (1873), sull'impossibilità di stabilire norme sul suo uso: la forma è, come ella avanza, proprietà dello scrittore: un suo spazio di libertà espressivo-affettiva⁷¹. Quell'«entrejet» era, di fatto, un «rejet» da troppo tempo relegato ai margini: esso rischiava ora, come aveva ben visto Sainte-Beuve, di prendere il sopravvento e di estendersi a dismisura, investendo testo e contesto⁷². Con certo ritardo sulle intuizioni dei letterati, linguisti quali Cyprien Ayer andavano frattanto distinguendo, tra i segni di interpunzione, i segni «objectifs» e «subjectifs». Ed è così che il *Grand dictionnaire universel* Larousse verrà a intendere la punteggiatura al tempo stesso come «système» e come «manière». Diremmo, con Saussure (che proprio in quegli anni redigeva i suoi *Problèmes de linguistique générale*), che il segno d'interpunzione trapassa progressivamente dal dominio della «langue» a quello della «parole» assumendo, come menzione, la modalità enunciativa del soggetto scrivente; quella «modalisation du dire» e, più specificamente, quella «modalisation autonymique» di cui parlano, appunto, i linguisti⁷³.

Intanto, l'autonomia conquistata condanna il soggetto alla coscienza dell'eccentricità: l'identità, fattasi erratica, si dota, al contempo, di una maschera difensiva; è l'avvento della performatività della scrittura, che riconosce nella parentesi una fisiognomica ideale. Come surrogazione attoriale dell'atto sociale di parola essa attesta, etimologicamente e fattualmente, l'ipocrisia: il suo *larvatus prodeo* spezza la barriera mimetica e rivela *en abyme* nell'atto artistico uno straniamento e una surrealtà. Alla buffoneria trascendentale di Schlegel farà eco, nella seconda metà del secolo, l'«hypocrite lecteur» di Baudelaire: per lui prende avvio – e se ne ispirò ampiamente l'«histrionisme spirituel» di Mallarmé⁷⁴ – la rappresentazione insieme fisiognomica e traumatica della scrittura. Una inveterata tradizione classificatrice rinuncia a cogliere le profonde analogie procedurali tra il poeta delle *Fleurs* e il contemporaneo Flaubert: entrambi procedono a una sovrasignificazione della discontinuità e a una esibizione dell'inciampo: tutto, scrive Leclerc a proposito del romanziere, «y est crevasse, abîme [...] croûte terrestre brisée; sol troué, fracturé [...] paysage typographique d'un séisme qui a secoué la Bibliothèque»⁷⁵. Baudelaire e Flaubert procedono paralle-

– commenta Pétilion-Boucheron – «est utilisé ici pour améliorer la lecture orale et faciliter un rendu du texte qui se rapprocherait le plus possible de la nature» (ivi, p. 20).

⁷¹ Ivi, p. 26.

⁷² Sainte-Beuve notava, nei suoi appunti di critica usciti postumi (1926) col titolo *Mes poisons*, il rischio dell'egemonia, nella scrittura, di una voce parallela divenuta troppo prolissa, che tende a sopraffare la voce principale.

⁷³ S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., pp. 27-28.

⁷⁴ S. Mallarmé, *Quant au livre*, in *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1945, p. 370.

⁷⁵ Y. Leclerc, *La spirale et le monument* cit., p. 149.

lamente, avanzando su un suolo sconnesso⁷⁶, alla decostruzione ironica del monumento letterario. Citiamo a mo' di esempio, con Leclerc, questo passo, apparentemente anodino, da *Bouvard et Pécuchet*: «Quand on avait franchi le seuil, on se heurtait à un auge de pierre (un sarcophage gallo-romain) puis les yeux étaient frappés par de la quincaillerie»⁷⁷. Questa parentesi ha, commenta il critico,

le sens d'une révélation de l'être valorisé sous la banalité du paraître, du *vrai* nom sous la *fausse* apparence [...]. Il semble que dans ce jeu d'écriture [...] son nom propre disparaisse: il ne reste de l'objet qu'une forme vide [...] sans qu'on puisse coupler au référent (cet objet creux et encombrant) un signifiant univoque qui fixerait une fonction [...]. Dans ce double renversement, l'identité originaire se perd⁷⁸.

Laddove il discorso narrativo è, attraverso il nome proprio, o tema, un inane segno portatore di realismo (ovvero di frontalità e leggibilità), la parentesi come predicazione, rematizzazione, ristabilisce la valenza constativa della percezione individuale; toglie, attraverso lo straniamento di cui è portatrice, la maschera alla finzione romanzesca. Laddove, altrimenti, lo spazio sociale della verità è considerato oramai una cornice teatrale, è la glossa, come sua predicazione erratica, che la simula e la surroga: procedimento che sarà, come vedremo, anche al centro della poetica mallarmeana. Lo stesso potremmo dire per il paradossale «monumento» scrittorio edificato da Baudelaire che accoglie, nel femminile che lo abita, la propria segreta opera di decostruzione:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir
[...]
Le tombeau, confident de mon rêve infini
(Car le tombeau toujours comprendra le poète),
te dira...⁷⁹

⁷⁶ «Avez-vous observé qu'écrire avec une plume de fer, c'est comme si on marchait avec des sabots sur des pierres branlantes?» (Ch. Baudelaire, lettera a Flaubert del 31 gennaio 1862, in *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2000, p. 272).

⁷⁷ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979, p. 163.

⁷⁸ Y. Leclerc, *La spirale et le monument* cit., p. 120. In un'opera che Flaubert scrisse a quattro mani con Maxime Du Camp, *Par les champs et par les grèves* la parentesi contiene in modo emblematico la refutazione di quanto si asserisce nel discorso narrativo: «Il résulte que les Egyptiens (peuple qui ne voyageait pas) seront venus sur ces côtes (dont ils ignoraient l'existence), y auront fondé une colonie (car ils n'en fondaient nulle part) et qu'ils y auront laissé ces statues brutes (eux qui en faisaient de si belles), témoignage positif de leur passage (dont personne ne parle)» (ivi, p. 28).

⁷⁹ Ch. Baudelaire, *Remords posthume*, in *Les Fleurs du mal* cit., pp. 34-35. Una interessante anticipazione di questa pratica si scopre nella *Vie de Joseph Delorme* di Sainte-Beuve, cui Baudelaire si è talvolta richiamato: «Alors, si l'un de nous, / Le dernier, le plus humble en ces banquets sublimes / (Car le sort trop souvent aux plus nobles victimes / Garde les premiers coups), / s'il

Con l'alternanza drammatica del mascheramento e dello smascheramento inscritta nella parentesi (ancora portatrice, come vediamo, di legami logici e di dicotomie concettuali) prende avvio la poetica dello «choc», che condurrà allo stile frattale di tante poetiche della modernità; un nichilismo in cui vogliamo leggere la riaffermazione valoriale, a seguito della caduta dell'uomo dal piedistallo metafisico, dell'abnegazione e dell'ascesi⁸⁰. Con tali poetiche della disgiunzione e della dislocazione, che definiamo volentieri «critiche», si reagisce, in una, alle forme classiche, segnate da una visione gerarchica della grammatica e della società, e all'informe regressivo del romanticismo, dove opera, attraverso un *continuum* frastico, la dissoluzione organica del dettato sul modello primitivista dell'oralità. Ove il flusso di coscienza, dato come anamorfoso e rimozione del pensiero causale, è compensato da un sovrappiù aneddótico di affetti di vitalità con cui si ovvia a una derealizzazione, lo *spezzato* ritmico introdotto dall'aggettivo parentetico opera come risorsa di metascritturalità se non di iperscritturalità: esso assume su di sé la derealizzazione stessa come tratto fisiognomico, e, latamente, identitario. La dialisi ora imperante e riconoscibile in tutte le forme concorrenti di incidentalità – nella parentesi quanto nel trattino⁸¹ o nelle virgolette (sulle quali molta più letteratura critica si è spesa) – deve ricondursi, con i suoi effetti spesso psichedelici, all'esibizione del lavoro come alienazione. Nella pulsione esibizionistica del corpo e della lettera si può riconoscere infatti la reificazione dell'umano propria dell'epoca industriale: la forma, fattasi totalizzante, espelle, dal senso, la vita per «esteriorizzare» – e forse esorcizzare – la morte che ora, immanente, ci abita. Sono tali poetiche che condurranno appunto, per progressiva autocoscienza, alla «disparition élocutoire du poète»⁸² di Mallarmé e alla morte dell'autore professata da Roland Barthes. Espulsa dal senso come dal discorso sociale, la vita sopravvive, anonimamente, come puro processo, nella parentesi. Protetta dall'anomato, essa alberga, come si è detto, nelle plurime voci in cui si scompone l'io autoriale. Non più gerarchicamente ordinate, esse raccoman-

survit...» (Sainte-Beuve, *Le Cénacle*, in *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Bartillat, 2004, p. 105).

⁸⁰ Osserva Barthes che, in rapporto a tutti i valori forti e codificati, «le nihilisme le plus conséquent est peut-être sous masque: d'une certaine façon intérieur aux institutions, aux discours conformes, aux finalités apparentes» (R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 61).

⁸¹ Il trattino doppio («tiret double») detto anche «tiret parenthétique» (Anis) è citato in Francia per la prima volta da Pierre Larousse come sostituto o variante libera della parentesi. Si veda S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., pp. 81 e 93. Largo uso sarà fatto di questo «modalisateur» della disgiunzione, a partire da Baudelaire; nota la sua funzione di ausiliario della dislocazione sintattica in Rimbaud. Adorno vi riconosce un tratto dell'espressionismo, e in particolare dell'espressionismo tedesco, nell'Ottocento. T. W. Adorno, *Interpunzione* cit., p. 42.

⁸² «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète [...]. Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, domine le hasard; encore la faut-il, pour omettre l'auteur» (S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Variations sur un sujet* cit., pp. 366-367). Cfr. J. Derrida, *La dissémination* cit., pp. 338-339.

dano la democrazia della paratassi: vicinato, adiacenza⁸³, per innesto o giustapposizione, di elementi eteroclitici: teatro della parola collettiva.

2. Parentesi e parabasi: il modello teatrale della scrittura

Il valore metateatrale della parentesi è, dunque, come abbiamo voluto sostenere, un tratto caratteristico della modernità. Ciò non significa che non vi fosse, nella tradizione classica, l'idea del mondo come teatro. Ma tale idea era, come vede Hegel, un punto: un nome, un tema. Oggi, non nel nome, ma nel processo ermeneutico che lo articola come glossa (ovvero nel «*théâtre de son glossaire*», per dirlo con Derrida⁸⁴) si costituisce il senso. Non diversamente si esprime, ancora con Hegel, Adorno: «Quanto meno i segni di interpunzione, presi isolatamente, hanno significato o espressione, quanto più costituiscono nel linguaggio il polo contrario ai nomi»⁸⁵. In rapporto alla dialettica concettuale, dialettica statica che impone – secondo una tradizione ancora onto-teologica e teleologica – la rappresentazione della dissimetria e dello scarto in un solo punto, rappresentato dal «nome» (garante, in qualità di sostanza, della «re-zione» e della «direzio-ne» del senso), la parentesi sembra poter significare proprio quella «*trace différentielle*» che avvia il processo di decostruzione del pensiero concettuale; decostruzione come atto «produttivo» e conflittuale insieme attraverso cui una scrittura intrattiene e alimenta, in stato di crisi, la sua stessa esistenza. In qualità di rappresentazione metagrafica di una «*double séance*» (per riprendere un'altra formula mallarmeana rivisitata da Derrida) la parentesi, ora intesa come valore in sé – valore di cornice e di «*encadrement*» – viene a designare, in rapporto alla mera frontalità – «*surface de présence*», *frons scenae* – propria del teatro classico⁸⁶, uno spazio *en abyme*. Il luogo scenico del testo rivelatosi, come vede Derrida, nel suo *più-che-presente* (ovvero nel suo presente mostrato come finzione: «*présence du présent*»)⁸⁷, «*démonte et dénonce le vieux théâtre*»⁸⁸.

Non è un caso che, all'origine del pensiero schlegeliano ed hegeliano stia, attraverso Goethe che lo tradusse, Diderot. Mentre Rousseau condannava il teatro come *divertissement* invocando, nella *Lettre à D'Alembert sur le théâtre*, le leggi sun-

⁸³ Secondo Fontanier, la parentesi è una figura di stile «*par rapprochement*» accanto all'an-titesi, la comparazione, la *reversio*, l'entimema, l'epifonema. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977. Cfr. S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., pp. 100-101. In tal caso, la linguistica vanta, in rapporto alla filosofia, la propria autonoma tradizione descrittiva e normativa.

⁸⁴ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 259.

⁸⁵ T. W. Adorno, *Interpunzione* cit., p. 39.

⁸⁶ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 363.

⁸⁷ Ivi, p. 381.

⁸⁸ Ivi, p. 382.

tuarie che presiedono alla moralità della nazione, l'autore del *Neveu de Rameau* e del *Paradoxe du comédien* si affrancò dalle norme aristoteliche per concepire il teatro come un *tableau* in cui si rappresentasse, come piatta finzione, la realtà domestica. Domesticazione, insomma, non va senza straniamento. Parimenti, egli aveva riconosciuto (è la tesi della *Lettre sur les sourds et les muets*) l'esistenza di una mimologia frastica, ovvero di «phrases gesticulées» capaci di rappresentare un'intenzione in assenza di parola⁸⁹: preludendo così, col suo istrionismo, tanto alle teorie di Schlegel quanto alla parola danzata di Nietzsche. Memore delle strategie metagrafiche già in auge nel romanzo sentimentale inglese e adottate, come tratto ironico, da Swift⁹⁰, Diderot introduce, nel suo anti-romanzo che è *Jacques le Fataliste*, didascalie teatrali con funzione metanarrativa:

– Cela vaudrait un peu mieux (*Jacques se met à siffler*)⁹¹.

Trasferitosi – per dirlo con Chomsky – dal dominio della «compétence» a quello della «performance»⁹², l'aggettivo parentetico, assimilabile all'*aparté* teatrale, recupera ora la funzione già iscritta nel prefisso greco che lo contraddistingue; *para-*, appunto: «porre accanto». Espulso dalle logiche discorsive e positive che l'avevano annesso, fagocitato e domesticato riservandogli mansioni ancillari, la parentesi conosce con Diderot quella emancipazione, quel reinvestimento, quella risemantizzazione e quella ricontestualizzazione che appaiono necessarie affinché ogni «paléonyme» possa, conservando la propria designazione, «détruire l'opposition à laquelle il n'appartient plus tout à fait». Diderot annuncia, con il trattamento istrionico della parentesi, il concetto schlegeliano di ironia come parabasi. E non è dunque un caso che Hegel accolga, nella *Fenomenologia*, il *Neveu de Rameau* a modello filosofico della modernità.

⁸⁹ Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, in *Le rêve de d'Alembert et autres écrits philosophiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1984, p. 246.

⁹⁰ Il romanzo popolare e sentimentale inglese del XVIII secolo abusava del trattino per drammatizzare una scena, indicando silenzi e pause. Sterne ne farà, nel *Tristram Shandy* (1761) una risorsa comica. Si veda, in proposito, Janine Barchas, *Graphic Design, Print Cultur, and the Eighteenth-Century Novel*, Cambridge University Press, 2003. In Francia, dove la medesima funzione espressiva era rappresentata dai punti di sospensione, il trattino è riconosciuto all'epoca come segno «allotrio», importato dall'Inghilterra, finché Baudelaire, Barbey d'Aureville, Rimbaud non lo accoglieranno come stilema eletto di un'interruzione del dettato, ad indicare una rottura con la tradizione lirico-narrativa e la valenza «performativa» oramai acquisita dal testo poetico.

⁹¹ D. Diderot, *Jacques le Fataliste*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 279.

⁹² La «compétence» di un locutore francese è, secondo Chomsky, «l'ensemble des possibilités qui lui sont données par le fait, et par le fait seulement, qu'il maîtrise le français: possibilité de construire et de reconnaître l'infinité des phrases grammaticalement correctes». La «performance» indica invece le possibilità della lingua che ciascuno mette in atto. La distinzione è analoga a quella saussuriana tra «langue» e «parole» o a quella, formulata da Bailly, tra «caractérisation» e «actualisation», o, altrimenti, tra frase ed enunciato. Cfr. Oswald Ducrot-Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil [1972], 1995, pp. 295-296.

La nuova accezione che la parentesi viene ora ad assumere sembra potersi identificare con la «parembole»⁹³, figura dalla quale, nelle poetiche classiche, la si distingueva: quest'ultima contiene, nel terzo morfema che ne costituisce, per parasintesi, la denominazione, una più marcata «processualità» con annessa valenza psicologica ed esistenziale: il denominale *para-en-thesis* abbandona la propria «positività» (la propria matrice tetica) per accogliere a principio etimologico e filosofico il suo essere «gettata» in uno spazio di parola così come si è «gettati» nel mondo (*para-en-ballein*, «jeter entre, insérer»). Come il Nipote è già il rigetto oscuro del saggio Rameau, emblema del più maturo razionalismo settecentesco, così la parentesi, sinora accolta pacificamente in seno alla parola sociale a mo' di servile «entrejet», acquisisce quel tratto sovversivamente mimetico che il discorso espelle come suo espiatorio «rejet»: espropriata e posta ai margini, l'identità parentetica – l'identità di glossa – sopravvive, *a côté*, come un vicinato incongruo in aggetto alla verità: l'«adjet», affrancatosi dalla sua tributarietà e strumentalità al concetto, può sin d'ora dotarsi di un'autonomia rappresentativa (e di un'autonomia) attraverso cui il corpo – *soma-sema* – si fa segno. Ed è così che uno dei suoi predicati paradossali, l'incidentalità – intesa come accidentalità, evenemenzialità, sopprimibilità – dell'epiteto o aggetto (*adjectivum, epi-theton*), si manifesta come proprietà stabile: marcata da un'ontologia negativa, essa acquisisce, e incorpora, come sua assiologia propria, il valore economico (e psicologico) del «recupero», e della «riparazione». Attraverso l'inciso parentetico, infatti, un elemento residuale e obsoleto è reinvestito, come hanno ben visto Adorno e Derrida, e salvato dall'oblio; testimone di un ritorno del rimosso individuale o di un represso sociale un prodotto di scarto sopravvive dapprima come coscienza parallela dello scandalo in una società sana (è il caso di Baudelaire per il quale il diavolo, secondo il dettato biblico, sta sempre *a dextris*: «sans cesse à mes côtés s'agite le Démon»...⁹⁴); poi, come coscienza critica interstiziale nello spazio sempre neutrale ed ecumenico della *doxa*: «ni dans la langue ni hors d'elle»⁹⁵, secondo una formula di Roland Barthes. Attraverso la coscienza, sempre intrattenuta, di una lateralità «aggettiva» del sé, il soggetto scrivente diviene, per riprendere ora un termine derridiano, un «surjet» che esteriorizza, attraverso una motilità danzante iscritta nel testo, il proprio significare. Per la sua funzione intercalare, circostanziale e laterale – di inciso e incisione (o eccisione: secondo che l'intenzione di chi scrive sia orientata all'*adiectio* o alla *detractio*) la parentesi può venire intesa, alla stregua della parabasi, come un caso di «sospensione dell'etica» intesa come norma sociale: essa ritaglia uno spazio catartico o, altrimenti, «carnevalesco» (nel senso già illustrato dal nipote di

⁹³ Sul piano stilistico, la «parembole» è analoga alla «sinchisi», figura che interrompe la linearità sintattica lasciando in sospenso la costruzione della frase.

⁹⁴ Ch. Baudelaire, *La destruction*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 111.

⁹⁵ R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 99.

Rameau) in cui ha luogo quella che Derrida definisce l'«acrobatie spirituelle»⁹⁶ della scrittura. Un «ablatif absolu»⁹⁷ figurato non dal tempo del discorso ma dallo spazio della pagina: macrocornice scenica entro cui verranno sempre più incise, in un processo *en abyme*, cornici secondarie.

È senz'altro Mallarmé che segna in Francia una tappa fondamentale per il trattamento di quella che potremmo definire la «metagrafia autopresentativa» del segno. Il celebre passo, accolto a modello delle poetiche negative moderne: «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, [...] musicalement se lève [...] l'absente de tous bouquets»⁹⁸ – può ben rappresentare la funzione che ora assolve la parentetica come atto fizzle di elusione, ablazione, abolizione del reale nello spazio teatrale dell'asserto. In rapporto al tema enunciato («une fleur»), il predicato è una chiosa in oggetto; in essa ha luogo, attraverso il profumo del fiore «proferito», una dissoluzione rematica del soggetto enunciante («je»). L'esibizione teatrale dell'atto di denegazione si snoda lungo l'asse sintagmatico che, avanzando, oblitera. Laddove Baudelaire, spirito «syntaxier», condannò il genio melodico del francese (il suo *legato* fonosintattico) e lo corresse a mezzo di una iperritmia riparatrice che procedeva in forza di iati, Mallarmé porta a coscienza l'autonomia processuale della sintassi⁹⁹, in cui i segni di interpunzione acquistano il loro «fisiognomico valore posizionale»¹⁰⁰. A fronte di un'anamorfose del processo (del lavoro) attuata, sulla scia di Rousseau, da Wagner (che del sogno di regressione collettivo proprio dell'epoca capitalista seppe farsi, come ben vede Adorno¹⁰¹, interprete mettendo in pratica, nell'arte drammatica, la «mano invisibile» di Adam Smith), Mallarmé si propone, come ben vede Mitsou Ronat, di «rendre visible l'invisible syntaxe»¹⁰². Sostituendo il principio di associazione (di continuità) con il principio di contiguità¹⁰³ e valendosi di posizioni non previste (la prevedibilità essendo sinonimo di «effetto di realtà», ovvero di naturalezza, ragionevolezza e leggibilità) egli valorizza gli interstizi praticando – in presenza o meno di una parentetica esplicita – quella che

⁹⁶ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 295.

⁹⁷ Ivi, p. 376.

⁹⁸ S. Mallarmé, *Avant-dire au «Traité du verbe» de René Ghil*, in *Œuvres complètes* cit., p. 857.

⁹⁹ «Il faut une garantie – La Syntaxe –» (S. Mallarmé, *Quant au livre* cit., pp. 386-387). Cfr. J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 338. Come ricorda Derrida, Mallarmé si dice «profondément et scrupuleusement syntaxier» (ivi, p. 276).

¹⁰⁰ T. W. Adorno, *Interpunzione* cit., p. 39.

¹⁰¹ Si veda, in proposito: T. W. Adorno, *Wagner*, Torino, Einaudi, 2008 e *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰² Mitsou Ronat, *Rythme et syntaxe en prose mallarméenne*, in «Change», 1976, 29, pp. 15-37.

¹⁰³ Pétilion-Boucheron osserva che se certe combinazioni tra le diverse modalità enunciative non sono consentite nel discorso (come è il caso dell'asserzione e dell'interrogazione), la parentesi permette di associarle: il principio di contiguità sostituisce il principio di associazione (S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., pp. 239-240).

Barthes chiamerà l'«incidence». E, attraverso il «repoussoir» offerto dal dramma wagneriano e dalla pantomima in voga, identifica l'istrionismo autoriale nel valore ostensivo del segno. La maschera cade, infatti, grazie alla contestuale esibizione dell'«œuvre et des moyens»¹⁰⁴. L'eredità schlegeliana è più che mai evidente in un passo di *Quant au livre*: «L'écrivain, de ses maux [...] doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion [...] sur pied, de la virile stature, un Lieu se présente, scène, majoration devant tous du spectacle de Soi»¹⁰⁵.

Un *décalage* oramai insinuatosi, nella scena piatta della scrittura, tra lo sfondo e il retroscena rivela, per effetto di contrasto, la linearità frastica come banale allineamento di figure in una geografia urbana: «la reconnaîtra-t-on dans ces immeubles suspects se détachant, par une surcharge en le banal, du commun alignement, avec prétention à synthétiser les faits divers d'un quartier».

In *Mimique*, che è al centro dell'attenzione di Derrida, lo spazio della pagina è mera cornice teatrale: un «milieu pur» in cui si rappresenta il testo come «apparence fausse de présent»¹⁰⁶. In rapporto a essa, ogni parentesi come segno bilaterale ritaglierà, *en abyme*, cornici secondarie. Così, la «double séance» del macros spazio parentetico disegna, con le sue plurime cornici interne, una profondità di scena a più livelli: pareti, membrane o, con Hegel, veli e sipari¹⁰⁷ attraverso cui è significata una *Entfremdung* o barriera del senso. Elemento «purement syntaxique»¹⁰⁸, tale spazio interstiziale, insieme diairetico e sintetico, supplementare e vacante è, come chiosa Derrida ricorrendo a efficaci formule paronomastiche, un *entre-entre*¹⁰⁹ o, altrimenti, una «paroi de grotte – ou de glotte»¹¹⁰. Esso risiede, come simulacro di un senso possibile, in un «entre deux» che è un puro «effet de milieu»¹¹¹; il «silence à double face»¹¹² che, come nell'opera buffa già rappresentata in *Le couvercle* di Baudelaire¹¹³, lo delimita, «n'a pas de fond»¹¹⁴. Vediamo dunque come la relazione tra il *dedans* e il *dehors* sia, in rapporto alle poetiche classiche, rovesciato: la possibilità di senso è confinata nello spazio in-

¹⁰⁴ S. Mallarmé, *Quant au livre* cit., p. 371.

¹⁰⁵ Ivi, p. 370.

¹⁰⁶ S. Mallarmé, *Mimique*, in *Œuvres complètes* cit., p. 310.

¹⁰⁷ Ricorda Derrida che Hegel menziona, nella *Fenomenologia dello spirito*, un «rideau» (*Vorhang*) che separa il «pur Intérieur» e l'«Intérieur regardant» (J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 270).

¹⁰⁸ Ivi, p. 274. «Le syncatégorème “entre” – specifica in nota Derrida – a pour contenu de sens un quasi-vide sémantique, il signifie la relation d'espacement, l'articulation, l'intervalle, etc.» (*ibidem*).

¹⁰⁹ Ivi, p. 261.

¹¹⁰ Ivi, p. 259.

¹¹¹ Ivi, p. 261.

¹¹² S. Mallarmé, *Silence*, in *Les poèmes d'Edgar Poe. Œuvres complètes* cit., p. 210. Cfr. J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 311.

¹¹³ Ch. Baudelaire, *Le couvercle*, in *Les fleurs du mal* cit., p. 141.

¹¹⁴ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 270.

terstiziale e liminare della parentesi come ritaglio di cornice operato su una «im-mense nature»¹¹⁵ che è insieme il tutto e la sua vanità. In *Drame* di Mallarmé il segno grafico della parentesi tende a pervadere, metonimicamente, tutto lo spazio del testo; debordando la cornice che lo argina, il retroscena irrompe sul proscenio della pagina, esibendo quell'«hors livre» che è «l'intériorité du théâtre, la scène du dedans»¹¹⁶. Resosi autonomo nel suo *dedans*, e acquisita una capacità propria di configurazione, esso finisce per espropriare il tema delle sue prerogative, assumendone, per delegazione, lo statuto: «Parenthèse. En marge. Blanc. Titre, Contact...Il suffit d'une de ces courtes mises en scène qui ont l'air de s'opérer d'elles-mêmes, pour me conduire ici, sur le bord...»¹¹⁷.

Interiorità esibita *in limine* come simulacro di verità, la parentesi eletta a tema reca, in aggetto, l'«explication», ovvero la sua chiosa. Rema erratico che, in assenza del segno bilaterale può, solo grazie a una reticenza, arrestarsi, infinità perfetta, sul bordo dell'abisso. Solo una preterizione, infatti, argina – dichiarandola possibile – la fuga degli interpretanti: aperta sull'infinito come un non-finito, la parentesi è il ponte che conduce verso il tutto o il nulla.

Se nell'incipit di *Le genre ou des modernes* la medesima lessicalizzazione sostitutiva si autorappresenta (ne attesta la ironica deissi) come inciso racchiuso, *en abyme*, tra le anguste pareti del segno bilaterale («Ici, succinte, une parenthèse»¹¹⁸), nello scritto eponimo, *Parenthèse*¹¹⁹, il segno come macro-cornice tematica è addirittura investito dell'autorevole funzione di titolo, in rapporto al quale l'intero scritto si configura come chiosa. Dedicato al dramma wagneriano, il testo denuncia, attraverso una rematizzazione pervasiva ed erratica (il segno bilaterale assumendo la funzione ironica della reticenza, del silenzio ermetico) la vanità del mistero della musica. Intrattenuto dai segni esoterici che essa ostenta, l'arcano si dissolve attraverso l'esecuzione, che è simulazione. In tal caso, il sollevamento della diga parentetica corrisponde all'esecuzione stessa come disvelamento di finzione: una materia elementare, insignificata, pervade il testo così come investe il pubblico che assiste, ignaro, alla rappresentazione. Al sollevamento della diga parentetica corrisponde quello, definitivo, della maschera teatrale che comporta, per analogia, la vanificazione di tutti i segni, religiosi e artistici. A immagine di Dio, l'autore indica il simulacro che, come «maquillage» ha costituito, per secoli, il suo «sacre», assicurandogli una trascendenza in rapporto alla propria opera. Caduti, insomma, il velo e il sipario, si perviene alla esibizione della nudità – della letteralità – del testo – come inane segno tra i segni.

¹¹⁵ Ch. Baudelaire, *Le cadre (Un fantôme, III)*, in *Les Fleurs du mal* cit., p. 39.

¹¹⁶ J. Derrida, *La dissémination* cit., pp. 286-287.

¹¹⁷ Ivi, p. 380.

¹¹⁸ S. Mallarmé, *Le genre ou des modernes*, in *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes* cit., p. 312.

¹¹⁹ S. Mallarmé, *Parenthèse*, ivi, pp. 322 ss.

Emblematico è, in proposito, il caso di *Nombres*, dove frammenti parentetici isolati sono circuiti dal silenzio. Attraverso il ricorso a prosiopesi e aposiopesi (contrassegnate rispettivamente da tre punti sospensivi in posizione liminare) è significato, più precisamente, un «silence à double face»: ovvero, un silenzio «anteriore» e un silenzio «postumo». Deiezioni di senso a mo' di precipitati incidentali di storia evocano così l'emergenza dal nulla, come arcano irrelato, gratuito e provvisorio, di un frammento dell'opera del mondo; la quale è oramai, lo abbiamo visto, una finzione esibita attraverso la sua stessa «mise entre parenthèses». Come se – commenta Derrida – «le discours présentement tenu n'avait en son surgissement immédiat et frontal aucun compte à rendre, se tenant lui-même, de lui-même, en conscience et sans histoire»¹²⁰. Il precipitato parentetico come insularità emergente da un «silence à double face» conferisce particolare pregnanza alla nozione mallarmiana di «pli» (*plica*). Se in relazione a quella che Mallarmé ha definito l'«explication orphique de la Terre»¹²¹ la parentesi indica una cresta, un ispessimento e un attardamento (etimologicamente: una «com-*pli*-cazione»), tale orografia accidentata non è un «hors livre» ma, con Derrida, «à la fois son dehors et son dedans»: il mistero (l'orfismo) e, al contempo, il suo disvelamento, o esplicazione. Non si può disconoscere infatti, con lo stesso Derrida, la valenza «matricielle» della parentesi come spazio dell'intimità sdoppiata¹²²: di un sé che nello spazio intimo del libro – «hors de la place publique»¹²³ – prende coscienza del proprio mistero non senza il suo *revers*: ovvero, non senza il proprio smascheramento. In rapporto a quella che è oramai denunciata come la piatta frontalità in primo piano del *dehors* sociale il *dedans*, posto in secondo piano si dota, per dirlo ancora con Derrida, di un «double fond»¹²⁴, che è il «lieu de l'articulation d'une surface sur l'autre»¹²⁵. Come anticipato si disegna, attraverso l'imbricazione – la stratificazione – di più parentesi, uno sfondo o «una profondità di scena»: un testo al quadrato, o, altrimenti, una «quadrature du texte» come «quadrature du cercle»¹²⁶: «(...vient de ce que la ligne maintenant ne se referme plus ni en point ni en cercle («la science est le cercle des cercles») et ne rejoint plus non plus sa répétition...»¹²⁷.

¹²⁰ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 396. Si veda, per i diversi frammenti commentati, ivi, pp. 351 ss.

¹²¹ S. Mallarmé, lettera a Verlaine del 16 novembre 1885, in *Correspondance complète*, Paris, Gallimard, 1995, p. 586.

¹²² J. Derrida, *La dissémination* cit., pp. 295 e 315. Sulla poetica del «pli», si veda *Le livre, instrument spirituel*, in *Variations sur un sujet* cit., pp. 378 ss.

¹²³ «[...] on assiste – scrive Mallarmé in *Crise de vers* – à des bouleversements; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure» (S. Mallarmé, *Crise de vers* cit., p. 360). Cfr. J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 290.

¹²⁴ Ivi, p. 354.

¹²⁵ Ivi, p. 357.

¹²⁶ Ivi, p. 363.

¹²⁷ Ivi, p. 428.

La filosofia, che ha messo tra parentesi la tesi naturale del mondo, ha dunque oramai un suo riflesso compiuto in letteratura, che sconfessa l'identità tra natura (naturalizza) e verità: il «sacre» è un «simulacre». Attraverso quello che Derrida definisce «le système ouvert de la répétition des ruptures», è accaduto quanto paventava Sainte-Beuve: ovvero, «l'effraction du théâtre dans le livre, de l'espacement dans l'intériorité»¹²⁸. Per via di rotture, si giunge infatti all'abbattimento progressivo degli argini ed alla «mise entre guillemets généralisée de la littérature». La pervasività del *dedans* nello spazio del testo fa sì che tutta la letteratura sia, per metonimia generalizzante, condannata a un «naufragio» – per rideclinare la bella formula di Blumenberg – «con spettatore»¹²⁹. L'autore-attore – mentre recede, come Dio, dalla propria opera (si veda il naufragio del *Coup de dés* mallarmeano) – resta irretito, provvisorio e trasversale, nell'«entre-deux» di una parentesi: *in limine*, come presenza-imminenza di morte, tra le quinte e il proscenio. Questa soglia, «espace vacant face à la scène»¹³⁰, puro luogo pre-testuale, è il luogo «réservé, protégé, “pudique” de la conscience de soi»¹³¹. Tra l'emergenza e la scomparsa il soggetto, maschile e femminile – o meglio, come dirà Barthes, «neutre», – ha al contempo un ruolo attivo e passivo: «fait partie à la fois du spectacle et de l'assistance»¹³². Entità puramente posizionale, e solo vagamente fisiognomica in cui si gioca, sin d'ora, quella che Derrida chiama l'«aventure de la différence sexuelle»¹³³.

Due esempi tratti dalla contemporaneità bastino, per ora, a esemplificare il duplice ruolo che la parentesi andrà a svolgere, tra l'«inachevable» e l'«inadmissible». Da un lato riscontriamo, in Yves Bonnefoy (che nell'*Inachevable* ricorda di aver navigato, come il vecchio marinaio di Coleridge, sulla «haute mer du langage»¹³⁴), il trattamento «matriciel» della parentesi come voce liquida, regressiva del remoto e del rimosso che chiama da una profondità insondabile, voce lontana delle origini:

(Rentre-t-on chuchoté, et je n'ai su
 Qui appelait ainsi, du fond des âges,
 Quelle marâtre, sans mémoire ni visage,
 Quel mal souffert avant même de naître.)¹³⁵

¹²⁸ Ivi, p. 358.

¹²⁹ Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore* [*Schiffbruch mit Zuschauer*], Bologna, Il Mulino, 2001.

¹³⁰ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 392.

¹³¹ Ivi, p. 329.

¹³² Ivi, p. 393.

¹³³ Ivi, p. 297.

¹³⁴ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 153.

¹³⁵ Y. Bonnefoy, *La voix lointaine I*, in *Les planches courbes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 57.

Dall'altro, un'isteria disgiuntiva meramente posizionale – è il caso di Denis Roche – denuncia, con la sua ritmicità danzante, l'irruzione di una ipercoscienza critica (autografica) dentro il testo, rendendo così la poesia «inadmissible»:

«le» avant de frapper à l'huis gants T
résors enjoints d'avoir à nous regarder pour l
dernière fois) je veux dire (, donc:¹³⁶

3. *Il discorso critico come discorso teatrale*

Abbiamo inteso mostrare come la parentesi rappresenti, nella modernità, l'irruzione di un'istanza critica nel discorso poetico e narrativo. Nel caso del discorso critico propriamente detto – il procedere *en abyme* di Derrida ci ha già fornito sufficienti esempi di una «quadratura del testo» – essa ritaglierà un retroscena mimetico attraverso il quale il super-io in azione osserva il suo stesso procedere per via di mediazioni e concessioni.

Della contaminazione – non solo enunciativa, ma di genere – tra discorso critico e discorso narrativo ci offre l'esempio inaugurale Proust la cui *Recherche*, come è noto, non è che l'esito, per germinazione di chiose, di un primitivo progetto polemico, il *Contre Sainte-Beuve*. Se Derrida osserva, a proposito del Mallarmé in prosa, che «la fonction irréductiblement graphique de la parenthèse appartient [...] à la confidence des coulisses», in cui l'autore ascolta la propria voce «comme un enregistrement sans fin»¹³⁷, sull'«appareil psychologique» della parentesi come «équivalent linguistique de la coulisse» in Proust si era già espresso lo Spitzer¹³⁸, il quale rilevava, nel teatro della *Recherche*, non solo la presenza di un «premier plan» e di un «arrière plan», ma di «plusieurs plans»¹³⁹. Tale *déni-velé*, con funzione insieme disgiuntiva e ritardante che Proust deve appunto allo «style de Flaubert», è presente tanto nel saggio critico sul romanziere in questio-

¹³⁶ Denis Roche, *La poésie est inadmissible*, Paris, Seuil, 1995, p. 564. Si vedano anche questi versi, dove si trova il caso estremo della parentesi vuota: «(ta) gorge se balance () / Sans être, le ton de sa voix devient, (le devenir),» (ivi, p. 258).

¹³⁷ J. Derrida, *La dissémination* cit., pp. 396-397.

¹³⁸ Leo Spitzer, *Études de style*, Paris Gallimard, 1970, p. 401 e p. 417. Spitzer osserva, altresì, che, in Proust, «l'ossature de la phrase [...] est constituée par les éléments psychiques, alors que tous les faits concrets sont relégués dans les membres de phrase annexes; vi è dunque un «renversement des valeurs» (ivi, p. 406). In particolare, «Proust met dans les parenthèses certains éléments narratifs déterminés: d'abord [...] des faits extérieurs, d'une importance anodine à côté des vrais moteurs intérieurs du roman; de cette façon, tout ce qui, dans une action, n'est pas du domaine de l'âme, peut être réglé en passant [...]. Oui, Proust enfouit ce qu'il a de plus profond, sa propre sagesse, dans de tels recoins, comme pour inciter le lecteur à déterrer ces bijoux» (ivi, p. 411 e p. 416).

¹³⁹ Ivi, pp. 400-401. Significativamente Spitzer non distingue, nei loro effetti, la parentesi e il trattino.

ne¹⁴⁰ quanto nella *Recherche* stessa, dove si nota non solo l'imbricazione di parentetiche come marca stilistica perversa di taluni personaggi¹⁴¹, ma anche un fenomeno di *emboîtement* di «notes critiques dans des notes critiques»¹⁴². Talvolta denegatrice della realtà, come nel *Bouvard et Pécuchet* flaubertiano¹⁴³ ma sempre indice di una «profondeur spirituelle»¹⁴⁴, la parentesi proustiana in qualità di catalisi – chiosa in oggetto – ha la funzione, insieme simulatrice e dissimulatrice, di «rattacher allusivement les faits»¹⁴⁵ mostrando, come marca d'autore, il «remplissage»¹⁴⁶. La parentesi viene così a figurare, sul piano stilistico, quelle «intermittences du cœur» altrimenti significate dai due *côtés* di Guermantes e di Swann: un vicinato incongruo legato, artificialmente, dalla scrittura come anamorfofi praticata a distanza, sui *pavés* sconnessi della memoria, dall'intelletto riparatore¹⁴⁷.

Similmente Valéry (che in *Ébauche d'un serpent* pone tra parentesi – a mo' di *ébauche*, ovvero di «schizzo» – un intero *dizain*, a evocare un «serpentelement de l'esprit»¹⁴⁸ sfuggente da ogni parte verso l'infinito cui si deve una creazione sem-

¹⁴⁰ Si veda un passo di *Sur le style de Flaubert*, con riferimento al noto «éternel imparfait»: «Cet éternel imparfait (on me permettra bien de qualifier d'éternel un passé indéfini, alors que les trois quarts du temps, chez les journalistes, éternel désigne non pas, et avec raison, un amour, mais un foulard ou un parapluie [...]); donc cet éternel imparfait, composé en partie des paroles des personnages que Flaubert rapporte habituellement en style indirect pour qu'elles se confondent avec le reste ("L'Etat devait s'emparer de la Bourse...[...]) tout cela ne signifie pas que Flaubert pense et affirme cela, mais que Frédéric, la Vatnaz ou Sénécals le disent et que Flaubert a résolu d'user le moins possible des guillemets); donc cet imparfait, si nouveau dans la littérature, change entièrement l'aspect des choses et des êtres» (Marcel Proust, *Sur le style de Flaubert*, in *Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1994, p. 286). Spitzer osserva che il tratto stilistico in questione si ripresenta anche nella corrispondenza, la quale «regorge autant de parenthèses que ses œuvres littéraires» (L. Spitzer, *Études de style* cit., p. 468).

¹⁴¹ Si veda, ad esempio, *Sodome et Gomorrhe* dove, dietro la nota critica alla «règle des trois adjectifs» si cela piuttosto – attraverso le due parentetiche – il *décalage* tra più livelli di scrittura: «Un adjectif louangeur ne lui suffisait pas, elle [scil. Mme de Cambremer] le faisait suivre (après un petit tiret) d'un second, puis (après un deuxième tiret) d'un troisième» (M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1954, p. 945).

¹⁴² L. Spitzer, *Études de style* cit., p. 472.

¹⁴³ Spitzer riporta questo esempio: «(elles [des fleurs arctiques!] n'existent pas)» che René Lalou considera un'eredità rimbaldiana, e che invece risale, come abbiamo visto, a Flaubert (L. Spitzer, *Études de style* cit., p. 469).

¹⁴⁴ Ivi, p. 452.

¹⁴⁵ Ivi, p. 416.

¹⁴⁶ In *Bouvard et Pécuchet*, uno dei protagonisti trova «habile de faire se rejoindre les deux bouts de l'histoire de France, si bien que le milieu est du remplissage» (G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* cit., p. 185).

¹⁴⁷ Si veda, in proposito, Isabelle Serça, *Les Coutures apparentes de la 'Recherche'. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, «Recherches proustiennes», 2010, e il resoconto di Julien Piat, *Proust par/entre parenthèse(s)*, in «Acta fabula», vol. 14, «Let's Proust again !», février 2013, 2.

¹⁴⁸ L'espressione è di Claude Roy. Cfr. S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 85.

pre mutante¹⁴⁹) raccomanda, contro la frontalità museale dell'immagine (contro un *dehors* descrittivo), la fuga verso il retroscena. Se l'ambizione dell'artista, in rapporto alla volgare evidenza e naturalezza delle cose nominate, è quella di «obtenir une épithète»¹⁵⁰, esso sembra identificarsi in più casi con quell'oggetto parentetico (e, nella fattispecie, epitetico) che conferisce alla parola come tema una profondità di chiosa o di scena. Il fenomeno che Barthes designa come il «sous verre», o il sottovetro¹⁵¹ si riconosce emblematicamente in questo esempio: «Terrasse (poivriers, citrons, qui vont mûrir) tout entourée de cloches délicates»¹⁵².

Il «trop plein» di coscienza che la parentesi introduce nell'evidenza piatta del reale equivale in ambito esistenzialista, come abbiamo visto, alla coscienza di una deiezione nel mondo; indi allo straniamento e all'eccentricità dell'esistenza rispetto all'essenza data come frontalità e pacifica evidenza; essa induce, non infrequentemente, quella «nausée» che Sartre ha illustrato. Martin du Gard reagisce alla parentesi, «excroissance indigeste»¹⁵³, con quello stesso «ecœurement» che gli riconoscerà, appunto, Barthes¹⁵⁴. È a un «feuilleté» che, con un'ennesima metafora alimentare, quest'ultimo compara la parentesi; essa produce infatti, con le sue stratificazioni, una «épaisseur»¹⁵⁵. In *S/Z*, dove è centrale la «teatralità» del testo letterario assistiamo, come nel già citato incipit della *Dissémination* di Derrida, a uno smascheramento del tema attraverso il predicato. Nel paragrafo dal titolo «Ceci n'est pas une explication de texte»¹⁵⁶, dove il leggibile è inteso (con riferimento alla pratica scolastica francese di «spiegare» il testo a mezzo di parafrasi) come un «dépli» (*explicare*), ossia come un riconoscimento euforico della verità di cui si appropria il discorso dominante (*endoxa*), la parentesi appare come il ripiegamento, l'ispessimento che il testo oppone polemicamente a questa appropriazione. In quanto catalisi, ovvero chiosa («dépli») della cosa nominata¹⁵⁷, essa denota che il senso è, in rapporto all'ovvietà del discorso sociale, sempre ridondante e ottuso, come lo è il principio del piacere in relazione al principio di realtà¹⁵⁸. D'altronde, l'aspetto «matriciel» e insieme giubilatorio che Barthes conferisce al testo in *Le plaisir du texte* si manifesta come

¹⁴⁹ Paul Valéry, *Ébauche d'un serpent*, in *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1954, p. 142. «Ébauches de pensées» è il titolo di una delle sezioni di *Tel quel* (P. Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, pp. 119-124).

¹⁵⁰ P. Valéry, *Petit Café*, in *Tel quel* cit., pp. 220-221.

¹⁵¹ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 46.

¹⁵² P. Valéry, *Rhumbs*, in *Tel quel* cit., p. 211.

¹⁵³ S. Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 84.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 84-85.

¹⁵⁵ Ivi, p. 85.

¹⁵⁶ R. Barthes, *S/Z* cit., p. 88.

¹⁵⁷ Ivi, p. 81.

¹⁵⁸ «[...] il reste toujours trop de sens pour que le langage accomplisse une jouissance qui serait propre à sa matière» (R. Barthes, *Le bruissement de la langue* cit., p. 100).

piacere della «cohabitation des langages, qui travaillent *côte à côte*»¹⁵⁹ in una parola «à deux bords» che la parentesi unisce e separa:

Or *cette redistribution se fait toujours par coupure*. Deux bords sont tracés: un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique) [...] et un autre bord, mobile, vide [...] où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu'ils mettent en scène, sont nécessaires¹⁶⁰.

È questa, osserva Barthes, la caratteristica delle opere della modernità: «leur valeur viendrait de leur duplicité. [...] elles ont toujours deux bords»¹⁶¹. I due bordi ostacolano – come già i due *côtés* della realtà evocati da Proust come «côté de Méséglise», e «côté de Guermantes»¹⁶² – la dismissione del senso, ma impediscono, al contempo, che il senso stesso, secondo una nota espressione barthesiana, «faccia presa»: è l'intermittenza, la tmesi, nota Barthes lettore di Lacan, che è «erotica» in quanto «mise en scène d'une apparition-disparition»¹⁶³. Lontani nel presente, ma approssimati nello spazio del ricordo, i due bordi della parola chiamano a quella coabitazione paritetica delle voci che, nel «texte de plaisir», lavorano, appunto, *côte à côte*¹⁶⁴. Così la cultura «revient [...] comme bord: sous n'importe quelle forme»¹⁶⁵, parentesi sempre aperta come auspicabilmente aperta è l'opera. Nella deriva degli interpretanti ha luogo una lettura che è avventura; nell'«atopie de la jouissance»¹⁶⁶ è una felice Babele¹⁶⁷: «hétérologie par plénitude»¹⁶⁸. Potremo infine riconoscere nella parentesi una formazione di compromesso tra il super-io della scrittura critica e quel «brusio della lingua» di cui ben rende conto lo stesso Barthes nel *Bruissement de la langue*:

la parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, sauf à s'augmenter: corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler; tout ce que je puis faire, c'est de dire «j'an-

¹⁵⁹ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 10.

¹⁶⁰ Ivi, p. 13.

¹⁶¹ Ivi, p. 14. Un caso emblematico è, ancora una volta, Flaubert, il quale ha «une manière de couper, de trouver le discours *sans le rendre insensé*» (ivi, p. 16).

¹⁶² Si ricordi il passo proustiano, a proposito del «côté de Méséglise» e del «côté de Guermantes»: «je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit»; l'esperienza reale, invece, «les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux» (M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 133).

¹⁶³ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., pp. 17-19.

¹⁶⁴ Ivi, p. 10.

¹⁶⁵ Ivi, p. 14.

¹⁶⁶ Ivi, p. 79.

¹⁶⁷ Ivi, p. 10.

¹⁶⁸ Ivi, p. 15.

nule, j'efface, je rectifie», bref de parler encore. Cette très singulière annulation par ajout, je l'appellerai «bredouillement».

Come una faglia introdottasi nel semplice principio di funzionalità, la parentesi ha un equivalente nel brusio evocato dal critico: essa denota l'inceppamento e il cattivo funzionamento del corpo scrivente come macchina, a seguito dell'intervento di una coscienza autoriflessiva che veglia sul proprio agire sociale¹⁶⁹. Il «bredouillement», aggiunge il critico, è «un message deux fois manqué: d'une part, on le comprend mal, mais d'autre part, avec effort, on le comprend tout de même; il n'est vraiment ni dans la langue ni hors d'elle»¹⁷⁰. Ed è evidente il richiamo di Barthes a Lacan, per il quale la parentesi è, come già aveva visto Mallarmé, il segno decettivo attraverso il quale si rappresenta la denegazione del senso in uno spazio simbolico di affermazione:

L'annulation n'est pas simplement [...] effacement de la trace mais au contraire la prise d'un signifiant élémentaire dans une parenthèse pour dire *cela n'est pas* – mais ce disant, on le pose tout de même comme signifiant. C'est toujours du signifiant qu'il s'agit¹⁷¹.

E non è un caso che Barthes, avocando a sé l'istrionismo spirituale di Mallarmé, ponga il commento suscitato dalla «relecture» del suo *Journal* tra parentesi: «[...]comme si la résurrection se faisait toujours à côté de la chose dite: place du Fantôme, de l'Ombre.»¹⁷². Questo gioco luttuoso tra il *dedans* e il *dehors* è anche il godimento del *voyeur*: «j'observe clandestinement le plaisir de l'autre, j'entre dans la perversion; le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction; [...] double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini»¹⁷³.

È una deriva ermeneutica che Jacques Roubaud riconosce, da parte sua, nella parentesi: nel cammino del senso, essa introduce molteplici «bifurcations» che tendono, rimbaldianamente, a un «dérèglement de tous les sens»:

À chaque instant [...] dans les romans comme dans la vie, des bifurcations se présentent et il faut, hélas, choisir. Parfois on a comme un instant d'hésitation, on ouvre une parenthèse, on s'engage dans cette parenthèse mais c'est assez dangereux. On sait bien qu'on y entre, mais on ne sait pas quand on va en sortir. On peut très bien oublier de revenir : la forêt impénétrée des autres aventures possibles est là, qui nous offre ses mystères. On s'enfoncé de quelques pas et

¹⁶⁹ R. Barthes, *Le bruissement de la langue* cit., p. 99. «C'est la parole qui est irréversible», osserva Pétillon-Boucheron, «qu'elle soit orale ou écrite» (S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 330).

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, V. Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 484.

¹⁷² R. Barthes, *Le bruissement de la langue* cit., p. 434.

¹⁷³ R. Barthes, *Le plaisir du texte* cit., p. 27.

aussitôt on hésite : il y a un autre chemin qui se présente, avec une autre bifurcation. Pourquoi ne pas ouvrir une deuxième parenthèse, une parenthèse dans la parenthèse, et ainsi de suite. Et on ne revient pas sur le chemin¹⁷⁴.

Della maledizione – o benedizione – di Hermes, divinità dei sentieri che ovunque corrono e si dipanano, testimonia anche la critica foucaultiana: in *Les mots et les choses*, Pétillon-Boucheron ha individuato almeno cinquecento enunciati parentetici¹⁷⁵. In *L'ordre du discours* (il titolo è emblematico), lo stesso Foucault d'altronde annota: «au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible»¹⁷⁶.

Situandosi oramai tra il piacere e il dolore, tra il trauma¹⁷⁷ e la sua riparazione, la parentesi è al contempo, nel soggetto sdoppiato, responsabilità e regressione, rifugio e prigionia.

4. A mo' di finale: parentesi e musica

Vide bene Kierkegaard che la musica «delimita dappertutto il linguaggio», situandosi ai suoi estremi¹⁷⁸. Se sono note oramai le implicazioni musicali (in termini di fraseggio e modulazione) delle parentesi proustiane, per le triple parentesi di Gide, appassionato musicologo e autore di una *Symphonie pastorale*, si è parlato significativamente di «symphonie gidienne»¹⁷⁹.

Barthes riconosce, nel «bruissement» di cui si è detto, un momento di giubilatorio arresto della coscienza linguistica, che produce una «musique du sens»¹⁸⁰: musica analogica, si dirà, a quella di un «brouillon qu'on corrige»¹⁸¹. È forse questo già il caso del Baudelaire di *Une charogne* dove, ben prima di Valéry, l'«ébauche» di un corpo in decomposizione è comparata a quella di un componimento che

¹⁷⁴ J. Roubaud, *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, 1987, p. 98. Cfr. S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 3. È diffusa, tra i critici contemporanei, l'opera-palinesesto, in cui figurano digressioni o incidenti di percorso, con conseguente ripresa del filo logico come «cammino»; si pensi agli imperativi metatestuali di Michel Deguy o di Derrida (ad esempio *Recommençons*, in *La dissémination* cit., p. 82).

¹⁷⁵ S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 5.

¹⁷⁶ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 7-8.

¹⁷⁷ L'aspetto traumatizzante della parentesi è messo in rilievo, ad esempio, da Michel Tournier. Cfr. S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 84.

¹⁷⁸ Søren Kierkegaard, *Aut-Aut*, Milano, Adelphi, 2000, I, p. 133.

¹⁷⁹ S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 120.

¹⁸⁰ R. Barthes, *Le bruissement de la langue* cit., p. 101. Barthes precisa: «J'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé, [...] point de fuite de la jouissance» (*ibidem*).

¹⁸¹ S. Pétillon-Boucheron, *Les détours de la langue* cit., p. 329.

si scrive: il desiderio – crudelmente intrattenuto dalla coscienza vigile – di regredire per autodivorazione percorrendo a ritroso lo spazio doloroso della memoria, è affidato al verme che, come il ricordo, lavora in segreto. La musica del corpo-testo consumato dai versi-vermi risuona, nello spazio chiuso del poema, come una ninna-nanna:

Et ce monde rendait une étrange musique,
 [...]

 Les formes d'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve
 Une ébauche lente à venir,
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir¹⁸².

Evocando l'immagine mallarmeana del teatro come «boîte sonore»¹⁸³ in cui ha luogo un «retentissement de double paroi»¹⁸⁴, Derrida parla della musica di un «intérieur» venuto a piena coscienza in qualità di spazio di autorappresentazione e, insieme, di autodecostruzione, dolorosa e giubilatoria insieme, dell'identità scrivente.

In nessuno dei suoi elementi, nota Adorno, «la lingua è tanto simile alla musica quanto nei segni d'interpunzione»¹⁸⁵. L'idiosincrasia moderna nei confronti di tali segni – i quali procedono, frattanto, alla loro autodeterminazione – si deve, egli prosegue, alla presa di coscienza della «violenza con cui musica e linguaggio tendono a separarsi»¹⁸⁶. Quando la scrittura soffoca il suono, «il mito [...] cerca riparo nella tipografia»¹⁸⁷.

¹⁸² Ch. Baudelaire, *Une charogne*, in *Les fleurs du mal* cit., pp. 31-32.

¹⁸³ J. Derrida, *La dissémination* cit., p. 392.

¹⁸⁴ Ivi, p. 334.

¹⁸⁵ T. W. Adorno, *Interpunzione*, in *Note per la letteratura* cit., p. 40.

¹⁸⁶ Ivi, p. 40.

¹⁸⁷ Ivi, p. 42.

UN PERCORSO SUL NON FINITO IN SETTE TEMPI

Giuditta Isotti Rosowsky

È un frammento e resterà tale,
questo futuro è quel che gli conferisce la sua
maggior completezza.

Franz Kafka, lettera a Kurt Wolff, 3 aprile 1913

1. A prima vista sembrerebbe evidente. Il problema non sussiste. Non si può confondere il non finito di un'opera compiuta, inerente a una strategia narrativa, con l'interruzione di un'opera dovuta a cause esterne – e immediatamente si pensa alla morte che al contrario è il compimento di un'esistenza. Il concetto stesso di opera aperta che si è elaborato e diffuso nella seconda metà del Novecento presuppone un componimento terminato al quale applicarsi. Opera aperta può definirsi l'ultimo romanzo sveviano, *La coscienza di Zeno* (1923), che nella sua struttura incorpora il lettore assegnandogli un posto, sollecitandone la partecipazione e lasciandolo senza lineamenti precisi. L'unica rappresentazione che ne è data, non a caso associata all'idea di ascolto-lettura, è quella dello psicanalista, figura incorporea, sagoma senza volto, di cui vengono esposte in apertura poche e forti reazioni emotive. Del resto nella finzione lo psicanalista è assente; è partito per un viaggio, lasciando vacante la sua poltrona che sarà occupata dal lettore variabile e anonimo del libro, al quale si rivolgerà nella *Prefazione* per giustificare il gesto eterodosso di pubblicare le memorie del suo paziente. Una riflessione finale di questi, staccata dal racconto della sua vita, mette un punto fermo alla scrittura dei ricordi ma non conclude la storia, né potrebbe farlo, quando si sa che gli effetti di una relazione terapeutica di stampo psicanalitico molto spesso sono ritardati e si verificano nel dopo, qui nella finzione, dopo la fine della narrazione. Solitamente la fine di un romanzo riorganizza retrospettivamente la materia, sottolineando il senso che l'autore ha voluto esprimere. L'attesa si avvera anche nelle ultime due pagine della *Coscienza*: il tono cambia e si fa grave in sintonia con i pensieri espressi, i quali però, pur formulati con chiarezza, non indicano uno sbocco risolutivo. Se s'intravede uno scioglimento della storia attuato per un verso con l'ostilità del protagonista nei confronti dello psica-

nalista e la decisione di rompere il rapporto terapeutico ritenuto inefficace per non dire impotente (ma ad esser preso di mira è il terapeuta), per un altro con l'irrompere della guerra, se scioglimento c'è, resta invece sospesa la conclusione. Fine e finalità narrative non coincidono¹.

2. Un analogo effetto di sospensione e d'indeterminatezza si riscontra alla fine della *Casa in collina* di Pavese, un romanzo del tutto diverso per l'epoca in cui si svolge, per la situazione rappresentata, per l'ambiente. Tutto cambia. Quando Pavese scrive il romanzo, le vicende angosciose della guerra sono nella memoria di tutti, le piaghe sanguinano ancora per ogni dove. La storia si colloca nel periodo cruciale del 1943-1944, poco prima e poco dopo la caduta del fascismo, quando rivolgimenti, divisioni, lotte fratricide e la guerra civile spingono a scelte urgenti, improrogabili. L'ambiente? Quello piccolo-borghese e operaio a Torino, poi contadino nelle Langhe. Dopo i bombardamenti e i rastrellamenti, un professore di liceo lascia la città e la vicina collina dove alloggia per nascondersi presso i suoi nel villaggio della sua infanzia. Lì, al riparo dai pericoli della guerra nonostante i rastrellamenti e le continue paure, ripercorre i fatti degli ultimi mesi per cercare di capire: capire quanto succede, capire il suo costante comportamento di evasione dalla realtà, capire la sua inalterabile «immunità in mezzo alle cose». Lentamente, penosamente una trasformazione si annuncia nell'ultimo capitolo e difficoltosa si afferma e si esterna accumulando negazioni che si autodistruggono («non è che non veda come la guerra non è un gioco [...]. Guardare certe morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso [...]. Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi»). Una sorta d'identificazione con il morto repubblicano trovato per terra in uno dei suoi giri per la collina indica nel narratore la consapevolezza non più occultata dell'ambiguità dei suoi comportamenti, di fatto complici con il fascismo, ma non conduce alla rappresentazione di un cambiamento concreto offerto come un esempio edificante o come una catarsi liberatoria per il lettore. Al contrario, il lettore è lasciato deluso e perplesso con l'impressione di una lacuna, di un vuoto. Quasi a significare l'inutilità di scrivere se nulla fosse intervenuto a cambiare l'atteggiamento del narratore, e insieme l'inutilità di continuare visto che una modifica si è verificata, per quanto lieve appaia. La scrittura si ferma, il testo cede il posto alla realtà. Spetterà al lettore interrogare se stesso e il senso da dare al libro, il romanzo si limita a creare le condizioni della necessità d'interrogarsi.

3. Un ulteriore esempio di non coincidenza tra scioglimento e fine narrativa, esibito fin dal titolo, è *Sconclusione* (1976), il romanzo manganeliano per il

¹ Per la distinzione tra scioglimento e chiusura narrativa, cfr. Armine Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, Joseph Corti, 1985. Si veda inoltre Guy Larroux, *Le Mot de la fin*, Paris, Ed. Nathan, 1995.

quale l'autore aveva vagheggiato dapprima il titolo più realistico di *Una serata in famiglia*². I familiari nello specifico sono i fantasmi, le ossessioni, le angosce di un io che con le sue condotte elusive e i meccanismi ripetitivi tenta di tenere a bada i suoi lemuri. Qualcosa avviene nel racconto, e vi allude nella finzione la salita metaforica e reale al primo piano della casa avvolta dalla pioggia dove l'io narrante è rinchiuso, ma niente è finito e anche la fine è mancata, volutamente mancata. Una domanda del narratore apre una serie d'interrogativi tutti passibili di sviluppo, tutti contenenti una possibilità di storia e generatori di ulteriori interrogativi. Manca perfino il punto finale che verrebbe ad arrestare l'elenco e a chiudere la frase in difetto di concludere la narrazione:

Mi chiedo se questa assenza di luce, specifica e per me calamitosa, sebbene ignori come pensarla nel mondo delle cose o non cose che sta coincidendo col mondo, non sia una sorta di perfezionamento della pioggia, o una sua duplicazione o una nuova forma di niente che va elaborandosi come specifica del tempo della pioggia, o qualcosa che ha a che fare con la nostra casa, o un tentativo di isolarla, per conferire ad essa la dignità di un tabernacolo navigante, o custodirla³.

Com'era spiegato chiaramente poche pagine prima:

Uno degli errori tipici di chiunque cerchi di dire, scrivere, ricordare o leggere una qualunque striscia della propria continuità è di dimenticare che la continuità è tale solo per finzione dell'immaginazione, per difesa dalla fatica di trascrivere ogni istante dopo l'altro [...]. Se io mi sono mosso ad un certo momento – ma già questa espressione presuppone la cattura e messa a coltura di un frammento di tempo che fonda la costruzione dei pronomi [...] – io non ho alcun diritto di dedurre che i successivi passi – il colloquio con le madri, i piani, i gradini, le mogli – siano successivi, ed ancor meno che siano in serie⁴.

4. La sospensione metodicamente attuata da uno scrittore provoca chi legge ed è proprio questo forte coinvolgimento del lettore ad evidenziare una contiguità tra l'incompiutezza ricercata e quella obbligata, che nella pratica della lettura tende ad essere trascurata se non addirittura dimenticata. È stato spesso affermato che il libro trova il suo compimento nella lettura. Viene in mente il mito di Narciso nel quale Leon Battista Alberti vedeva la nascita della pittura. Un dipinto deve essere visto, ma lo spettatore non ha da confondersi con il pittore, pena l'annegamento, il naufragio della pittura. Parimenti un'opera che rimanga nel cassetto o che vada perduta esiste soltanto come virtualità, talvolta come un'esperienza per il suo autore. In una lettera datata 20 luglio 1922,

² Cfr. *Tre domande a Manganelli* di Paolo Ruffilli, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 33-34.

³ Giorgio Manganelli, *Sconclusionone*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 142.

⁴ Ivi, pp. 129-130.

Kafka scriveva all'amico ed esecutore testamentario Max Brod che *Il castello* «esiste soltanto per essere scritto, non per esser letto», ma non aveva tralasciato di fargli leggere il manoscritto. È il lettore a dare un senso al testo, a prolungarne gli spunti che lo sollecitano, a riorganizzarlo nella sua mente. Sia detto per inciso, questo è il terreno sul quale nasce la teoria manganelliana del libro parallelo. Noi oggi leggiamo *Il Gattopardo* nell'edizione conforme al manoscritto del 1957 o nell'edizione Feltrinelli del 2002, prefata da Gioacchino Lanza Tomasi che accuratamente espone le vicende editoriali del romanzo. Ma il testo, uscito postumo, non ha avuto il placet dell'autore e per quanto l'attuale edizione possa avvalersi di autorevoli testimonianze e di erudizione filologica, essa rimane pur sempre basata sul rimaneggiamento di alcuni dotti lettori. Ciò non toglie che la critica letteraria abbia sfoderato i suoi strumenti e abbia esaminato per esempio l'ordine di successione delle parti, il gioco dei parallelismi e altri meccanismi retorici come se il testo fosse stato licenziato dal suo autore. Finché lo scrittore vive, un manoscritto o un dattiloscritto, per quanto ritenuto definitivo, rimane sempre atto a ricevere modifiche; dopo la morte dell'autore, il testo, che sia compiuto o no, passa attraverso il filtro di lettura del curatore editoriale per poi offrirsi al pubblico che spesso accoglie l'opera come un tutto completo anche quando non lo è.

5. Emblematico sotto questo aspetto è il caso di Kafka. In lui il non finito s'incrocia con l'interruzione forzata. Per tutta la vita impedimenti di varia natura hanno sospeso, differito, fermato la composizione di un'opera; ora è il lavoro che gli ruba le ore da dedicare alla scrittura, ora è la malattia, ora è l'insoddisfazione per il suo operato e una permanente fondamentale insoddisfazione tanto da incaricare Max Brod di bruciare i manoscritti incompiuti. Nessuno dei tre celebri romanzi, *Il disperso* (*Der Verschollene*, titolo cambiato da Max Brod in *America*), *Il processo* e *Il castello*, è stato portato a termine; talvolta la divisione in capitoli e i titoli di questi ultimi appartengono a Max Brod. Nel caso del *Processo*, che a differenza dei primi due romanzi ha uno scioglimento, l'autore aveva separato i dieci capitoli ultimati da altri sei appena abbozzati e l'ordine dei primi dieci è dovuto a Max Brod, a quanto pare sulla base di indicazioni di Kafka. È l'ordine che prevale oggi dopo gli studi condotti da Malcolm Pasley sui manoscritti. Ma le edizioni variano. Quella monumentale in quattro volumi diretta da Claude David non presenta la medesima successione di quella proposta da M. Pasley. Per contro, sono state smembrate le edizioni delle raccolte pubblicate in vita dall'autore. Così, per esempio, i diciotto testi della raccolta *Contemplazione* (*Betrachtung*) composta da Kafka avviano un gioco di specchi che viene alterato se i testi sono letti separatamente o in compilazioni diverse. Scritti in prima persona, il loro io varia: è un bimbo, un negoziante, un appassionato di montagna o altri personaggi ancora, come variano la situazione e l'ambiente rappresentati. Da questa loro indipendenza interna alla raccolta trae forza il movimento che si sviluppa tra testi lunghi e testi brevi, tra testi composti di più paragra-

fi e quelli formati da una sola lunga frase. Uno stridore s'insinua nel libro e insidia la totalità formale dell'opera che invece apre alla dinamica dei richiami e delle corrispondenze interne, favorendo la tensione tra due logiche narrative. Nell'edizione della Pléiade i testi kafkiani sono presentati tutti in ordine cronologico e inseriti in un contesto di scritti editi e inediti restituito con rara accuratezza e con un lavoro poderoso. Che la scelta operata cancelli alcuni effetti di senso è evidente, ma se ne acquisiscono altri imprevisi, generati dall'apporto di nuovi elementi d'informazione. La partecipazione del lettore nella costruzione del senso è multipla, il più delle volte è sommessa e va dallo studioso e dal curatore all'editore, al singolo individuo.

Una volta messa in circolazione, l'opera è a disposizione del pubblico. Quante volte *La metamorfosi* è stata letta separatamente dagli altri testi della raccolta voluta dall'autore? Il caso Kafka dà risalto al fenomeno delle interferenze tra l'opera interrotta e il non finito dell'opera compiuta. Claude Thiébaud insiste sulla scrittura frammentaria inaugurata da *Contemplazione* e mette in guardia il lettore dal voler ricostruire mentalmente «une totalité que Kafka a voulue déconstruite, on comble de vides, d'autant plus nombreux que les pièces sont brèves, on complète l'œuvre comme si elle était inachevée alors que Kafka l'a voulue telle, avec ses vides»⁵. Dal canto suo Jorge Luis Borges osserva che se la critica non omette di menzionare la mancanza dei sei capitoli intermedi incompiuti del *Processo* (e sempre stampati separatamente), spesso non li ritiene necessari all'economia dell'opera, come non considera tali i capitoli incompiuti negli altri due romanzi. Borges con la sua infettibile acutezza nota come l'infinito sia con la dipendenza una delle due ossessioni che governano l'opera kafkiana. In tutte le sue finzioni ci sono gerarchie su gerarchie e il motivo ricorrente della proroga infinita domina nel *Processo* ma anche nelle novelle. Anzi:

Il pathos di quei romanzi «incompiuti» nasce precisamente dal numero infinito di ostacoli che arrestano senza posa il loro identico eroe. Franz Kafka non li terminò perché l'importante era che fossero senza fine [...] Franz Kafka non ha da enumerare tutte le vicissitudini. Basta che noi capiamo che esse sono infinite come l'Inferno⁶ (trad. nostra).

Il non finito come uno dei modi dell'infinito. E il non finito qui si confonde con l'interrotto. La fluidità del concetto d'infinito si estende insensibilmente a mescolare due distinte categorie di testi.

⁵ Claude Thiébaud commenta *La métamorphose et autres récits de Franz Kafka*, Paris, Galilimard, «Foliothèque», 1991, p. 62. Le nostre osservazioni rimandano a questo commento e ai quattro volumi delle *Œuvres Complètes* sous la direction de Claude David, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, 1980, 1984, 1989.

⁶ Jorge Luis Borges, *Prólogos con prólogo de prólogos*, in *Obras completas. 1975-1988*, Barcelona, Emeré Editores, 1996, IV, pp. 97-99.

6. Che l'opera trovi il suo compimento nella lettura l'aveva già capito Victor Hugo che questa specificità aveva messo a profitto nel comporre *Le Dernier Jour d'un Condamné*, scritto alla fine del 1828. Come indicato nel titolo, un condannato a morte racconta le sue ultime ore. Racconta le paure, le angosce, l'incredulità davanti all'ineluttabile; racconta gli stati d'animo, le sensazioni che lo invadono dal momento in cui viene trasportato dalla prigione di Bicêtre alla Conciergerie poi alla Grève, la piazza della ghigliottina. Anima il racconto qualche rara scenetta o osservazione involontariamente ironica, come le parole del vice-architetto impiegato della prigione che fa un sopralluogo nella cella, o la cortesia dell'uomo che viene a fare la toilette del condannato e si preoccupa di sapere se gli ha fatto male. Ma della vita passata e della famiglia del condannato si ignora tutto, soprattutto si ignora per quale delitto sia mandato alla ghigliottina. Non lo caratterizza nessun episodio, nessun fatto trascorso; sappiamo soltanto che ha una moglie e una figlia che viene a fargli visita senza sapere che si tratta di suo padre – suo padre, le hanno detto, era morto. Non ha antecedenti, non ha lineamenti, non ha nome; lui o un altro è la stessa cosa, è tutti i condannati, è il Condannato per antonomasia. Manca una storia, un intreccio qualsiasi e l'esito è scontato; fin dall'inizio sappiamo come andrà a finire. Il tempo narrativo è il presente che si arresta all'ora fatidica delle quattro, quando la sentenza sta per esser eseguita. A chiusura del diario, due parole marcate a lettere capitali, «QUATRE HEURES», registrano sulla pagina l'imminente inesorabile decapitazione che insieme alla vita interrompe la scrittura⁷:

Ce journal de mes souffrances, heure par heure, minute par minute, supplice par supplice, si j'ai la force de le mener jusqu'au moment où il me sera *physiquement* impossible de continuer, cette histoire, nécessairement inachevée, mais aussi complète que possible, de mes sensations, ne portera-t-elle point avec elle un grand et profond enseignement? N'y aura-t-il pas dans ce procès verbal de la pensée agonisante, dans cette progression toujours croissante de douleurs, dans cette espèce d'autopsie intellectuelle d'un condamné, plus d'une leçon pour ceux qui condamnent? (pp. 285-286).

«Histoire nécessairement inachevée, mais aussi complète que possible». Se lo scioglimento è previsto e prevedibile, resta in sospeso la conclusione, quasi che spettasse al lettore, al pubblico, alla società di chiudere il racconto e dargli un orientamento. Al lettore Victor Hugo si rivolge nella *Prefazione della prima edizione*, lasciandolo libero di scegliere tra due possibilità d'intendere l'occasione del libro:

⁷ Non tutti i critici pensano che le due parole appartengano al diario del condannato, ma la divergenza è irrilevante per il nostro discorso. Cfr. A. K. Mortimer, *La clôture narrative* cit., p. 165.

Il y a deux manières de se rendre compte de l'existence de ce livre. Ou il y a eu, en effet, une liasse de papiers jaunes et inégaux sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à une, les dernières pensées d'un misérable ; ou il s'est rencontré un homme, un rêveur occupé à observer la nature au profit de l'art, un philosophe, un poète, que sais-je? dont cette idée a été la fantaisie, qui l'a prise ou plutôt s'est laissé prendre par elle, et n'a pu s'en débarrasser qu'en la jetant dans un livre. De ces deux explications, le lecteur choisira celle qu'il voudra⁸ (p. 253).

Di fatto il libro è compiuto, l'interruzione è inerente alla finzione. Ecco allora che torna pertinente la distinzione iniziale tra le due categorie di opere i cui effetti di senso risultano inversi. Nella lettura dell'opera interrotta è il lettore a proiettare un'immagine di compiutezza, mentre nel caso dell'opera compiuta l'effetto di non finito richiede un telaio narrativo elaborato e terminato e insieme, se pur non sempre del tutto chiara allo scrittore, un'intenzione estetica volta a far leva sui meccanismi della discontinuità. Scrive Manganelli nel risvolto di copertina di *Sconclusioni* per l'edizione Feltrinelli del 1976: «L'opuscolo è stato compilato in ossequio a talune regole retoriche che così si definiscono: discontinuità, contraddizione, lacuna, ridondanza, ripetizione, superfluità e dispersione».

Alla pubblicazione, *Le Dernier Jour d'un Condamné* non fu accolto bene. Gli si rimproverava l'astrazione del personaggio, l'assenza di un'ambientazione più vera – per esempio che il suo nome fosse gridato per le strade di Parigi, che si riconoscesse nel condannato un giovane che avesse sparso il sangue in un momento di furore –, insomma, spiegava Charles Nodier, l'abolizione della pena di morte di cui si dibatteva in quel momento era un argomento valido a disposizione di Victor Hugo che invece l'aveva sprecato sciordinando «orrori gratuiti»⁹. La risposta a quest'idea della letteratura come «d'un salon doré oisive fantaisie», Hugo la inscena in una «commedia a proposito di una tragedia» che nel 1832 accompagna la terza edizione del libro:

LE GROS MONSIEUR

On n'a pas le droit de faire éprouver à son lecteur des souffrances physiques. Quand je vois des tragédies, on se tue, eh bien! cela ne me fait rien. Mais ce roman, il vous fait dresser les cheveux sur la tête, il vous fait venir la chair de poule, il vous donne de mauvais rêves. J'étais deux jours au lit pour l'avoir lu.

E il POETA, a proposito di un condannato così insulso:

Comment intéresserait-il ? Il a un crime et pas de remords. J'eusse fait tout le contraire. J'eusse conté l'histoire de mon condamné. Né de parents honnêtes.

⁸ Della libertà di scelta del lettore si ricorderà André Gide in *Paludes*, che nella «Table des phrases les plus remarquables de *Paludes*» lascerà un vuoto col rimando di un asterisco a piè di pagina dove spiega: «Pour respecter l'idiosyncrasie de chacun, laissons à chaque lecteur le soin de remplir cette feuille».

⁹ Cfr. l'articolo di Nodier in «Journal des débats», 26 febbraio 1829.

Une bonne éducation. De l'amour. De la jalousie. Un crime qui n'en soit pas un. Et puis des remords, des remords, beaucoup de remords. Mais les lois humaines sont implacables: il faut qu'il meure. Et là j'aurais traité ma question de la peine de mort. A la bonne heure!

E invece il personaggio di Victor Hugo elude e delude, è costruito per sventare tutte le aspettative del lettore. Dice alla fine la nota di Roger Borderie ricordando il moto di dispetto di Jules Janin che parlava di «un'agonia di trecento pagine»:

Il n'est plus question de la monstruosité de la peine de mort, mais d'une sorte de monstruosité littéraire, celle qui instaure l'usage de la première personne du singulier de ce Je en train de mourir, voix anonyme qui n'a pas fini de monologuer, de Hugo à Beckett¹⁰.

È la modernità che si annuncia. Si annuncia quando sta per aprirsi la rigogliosa stagione del romanzo che durerà più d'un secolo, ed è Victor Hugo ad avviarla con il romanzo-cattedrale, il romanzo di una cattedrale, *Notre-Dame de Paris*, la cui prima edizione data del 1831.

7. Nella seconda metà del Novecento la finzione rappresentativa di una situazione verosimile, di una condizione o un ambiente particolari viene messa a sua volta in discussione. In Francia, *Le nouveau roman*, un'etichetta che avrà fortuna, formulata con intenzione polemica se non proprio dispregiativa in una recensione del 1957, riunisce due scrittori molto diversi tra loro, Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet, di cui sono appena usciti rispettivamente *Tropismes* e *La Jalousie*. L'etichetta si estenderà ad altri scrittori e resterà come il cartello indicatore di un gruppo disparato che prende in uggia il romanzo tradizionale¹¹. Da notare che la prima pubblicazione di *Tropismes* risale al 1939. Tropismi, chiama Nathalie Sarraute:

quei movimenti indefinibili, che scivolano velocemente ai limiti della nostra coscienza; sono all'origine dei nostri gesti, delle nostre parole, dei sentimenti che manifestiamo, che crediamo di provare e che è impossibile definire. Mi sembrano e ancora mi sembrano costituire la fonte segreta della nostra esistenza¹².

Queste «azioni interiori», queste labili ed effimere impressioni, sensazioni, immagini che nascono e spariscono in un baleno, sfociano in luoghi comuni, espressioni idiomatiche e stereotipate. Ma nelle frasi lise, negli idiotismi logori,

¹⁰ *Le Dernier Jour d'un Condamné précédé de Bug-Jargal*, édition de Roger Borderie, Paris, Gallimard, «Folio», 1970, p. 422 (ma si vedano anche la bella *Préface* e la ricca *Notice* del curatore).

¹¹ Cfr. la recensione di Émile Henriot, in «Le Monde», 22 maggio 1957.

¹² Cfr. la Prefazione a Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, idées/Gallimard, 1956, p. 8 (trad. nostra, ma si veda tutta la prefazione).

nelle parole «porteuses de platitudes», leggere e rimbalzanti come il sassolino lanciato sull'acqua, qualche cosa venuto da chissà dove vacilla e tremola negli spazi vuoti che esse racchiudono¹³. La scrittura di Nathalie Sarraute scompone i tropismi per esporli alla coscienza del lettore, il loro tempo è un presente dilatato che pur escludendo lo svolgimento di una storia vuole protrarsi e conservare il passaggio immediato tra l'impressione interna e la parola esterna. È la sfida raccolta con *Les Fruits d'Or*. Il romanzo si edifica sul susseguirsi di attimi presenti fra loro amalgamati. Sono pezzetti di discorsi detti ora da una voce ora da un'altra, immagini nate da una parola e immediatamente trasformate in altre parole (prosternato: faccia a terra), brevissime presentazioni-descrizioni di un gesto (il a sorti cela de la poche intérieure de son veston, là, tout contre son cœur, et l'a tendu, l'œil gourmand, savourant l'effèt... Vous avez vu ça... ce Courbet... Admirable. Regardez...). I brani si addossano gli uni agli altri, spesso senza esser individuati dai soliti segni topografici, e capita di non distinguere subito tra i vari discorsi diretti e di non sapere chi abbia pronunciato quella frase o quell'altra. Si passa da un dialogo all'espressione di un'irritazione, dalla sequenza esterna della conversazione al monologo immaginario o alle reazioni interiori, si rimbalza da un piano a un altro senza soluzione di continuità. Manca un narratore.

La trama è esigua, il tema è forte. Alla sua pubblicazione, un libro dal titolo non innocente, *Les fruits d'or*, riscuote un clamoroso successo grazie all'autorevole parola di due luminari della critica letteraria che non lesinano il loro plauso. Sembrerebbe che niente di meglio sia stato scritto da un quindici anni! Il romanzo si dilunga sull'influsso esercitato dalla prestigiosa opinione dei due critici, ma allo splendore dell'astro nascente segue il tramonto, il libro è presto dimenticato, un'altra pubblicazione prende il suo posto. E il ciclo ricomincia. Come nell'avvicinarsi dei premi letterari che annualmente incensano un oggetto, poi lo dimenticano a favore del nuovo arrivo; l'associazione di idee viene spontanea. Ma trascurato e caduto in disgrazia, il libro offre una disponibilità di lettura non più mediata, più autentica e, grazie a un lettore dapprima recalcitrante nei confronti del giudizio imperante, rinascerà a nuova vita. Del romanzo che provoca tanto scalpore si conosce solo il titolo, il nome dell'autore, Bréhier, e quel che gli altri dicono; gli altri sono la gente che legge e va alle mostre, inesistenti in quanto personaggi, voci anonime e indifferenziate salvo nei rari casi in cui sono discordanti, gregge che ripete beato l'entusiasmo diffuso. Esclamazioni, ripetizioni, frasi rotte, puntini di sospensione, vuoti, imprimono alla prosa il ritmo precipitoso, a scatti, di un non finito cicaleccio. Si potrebbe parlare di un uso pulsatile della lingua¹⁴. Su questa cortina di opinione pubblica spicca il periodare più lento e pesante dei due intenditori, come si ad-

¹³ N. Sarraute, *Le mot Amour*, in *L'usage de la parole. Nouvelles*, Paris, Gallimard, «Folio», 1980, pp. 66-67.

¹⁴ Uso pulsatile: l'espressione è di Leo Pestelli, rilevata da Manganelli in *Anche per scrivere ci vuole un galateo*, in *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 63.

dice alla loro posizione sociale. Fisicamente contrapposti ma simili nelle reazioni, uno ossuto e rinsecchito, l'altro corpulento e liscio, sono apostrofati da una voce dissidente. Allora:

Leurs yeux s'interrogent: Alors, qu'est-ce qu'on fait? On ne peut pas laisser passer cela, vous êtes de mon avis? – Bien entendu. Tant d'irrespect, tant de bêtise doivent être punis. – Moi, je veux bien le faire... – parfait. Je vous laisse ce plaisir. Allez-y.

Les lèvres toujours tirées par un sourire plein de mystère bougent à peine: «Je pense... et sûrement, vous, n'est-ce pas, en tout cas, mon cher, vous serez de mon avis... Pour moi, ce qui fait la prodigieuse beauté de ce livre – le mot n'est pas trop fort – la prodigieuse beauté de ce livre – et c'est pourquoi aucun passage ne peut en être isolé – c'est qu'il constitue une expérience, à ma connaissance unique. La voix nasille et se traîne comme s'il la tirait, tandis qu'elle résiste, pleine de répulsion, à travers un orifice étroit... Ce livre, je crois, installe dans la littérature un langage privilégié qui parvient à cerner une correspondance qui est sa structure même. C'est une très neuve et parfaite appropriation de signes rythmiques qui transcendent par leur tension ce qu'il y a dans toute sémantique d'inessentiel. Ce caractère inessentiel que vous avez si bien décrit, mon cher ami». L'autre, en face de lui, a une brève contorsion, comme traversé par une soudaine et courte bourrasque, et aussitôt s'apaise et incline la tête lentement: «Oui. Évidemment. Il y a là un envol qui abolit l'invisible en le fondant dans l'équivoque du signifié».

– Nous sommes bien d'accord. Ainsi une dimension intemporelle se trouve ici dissoute dans le devenir d'une thématique. Par là, cette œuvre est jusque dans ses couches les plus structurées un poème.

– Bien plus: je dirais que c'est en appréhendant simultanément l'inexprimé en des modes différents que cette œuvre échappe à la pétrification du structuré. Par là, elle se déploie – et de quelle façon! – et, littéralement, nous comble¹⁵.

Gli stereotipi cambiano a seconda del livello linguistico cui appartengono. Il tema della prevaricazione e della correlativa sudditanza si manifesta sia nelle locuzioni convenzionali dell'acquiescenza generale, sia nel discorso compiaciuto e condiscendente di un linguaggio critico astruso e imbalsamato. Chi non si adegua al giudizio degli esperti è messo al bando. Conformismo ed esclusione. E il sogno utopico di una lettura passionata e diretta. Nello stesso tempo però, si sviluppa nelle pieghe del testo un gruppo di pensieri sulla letteratura riassumibili in alcune domande, per esempio: come valutare la qualità letteraria di un libro? Che significa l'originalità se separata dal suo etimo di origine, che significa riprendere una tecnica narrativa da un altro autore? Naturalmente è ricordato il monologo interiore con la coppia Dujardin-Joyce. Ma è tutto il romanzo di Nathalie Sarraute ad esser organato sul modo meta-letterario. Quanto

¹⁵ N. Sarraute, *Les Fruits d'Or*, Paris, Gallimard, «Folio», 1963, pp. 64-65.

al problema della ricezione, se c'è un personaggio, questo è il lettore diversificato e senza volto, e non il libro di Bréhier che nella finzione è solo il pretesto, l'antefatto che è inutile esporre, il testo che precede il vero romanzo, quello di Nathalie Sarraute. L'annullamento totale dell'oggetto, cioè del suo contenuto di libro, a favore del contenitore come oggetto materiale, rimanda al libro che si sta scrivendo sotto i nostri occhi¹⁶. Assenza di intreccio, di personaggi, di ambientazione, una prosa eteroclita continuamente interrotta, indifferente ai livelli, che accumula banalità, insulsaggini, monologhi immaginari, frasi fatte emesse da più locutori: la forma diventa il suo proprio contenuto. Ricordando l'ubbia di Nathalie Sarraute per la figura del personaggio coerente, a tutto tondo del romanzo tradizionale, Alain Robbet-Grillet scriveva:

Cependant chacun sent confusément [...] qu'un autre homme est en train de naître depuis déjà le début de ce siècle, fait de fragments mobiles et dépareillés – pulsions, représentations imaginaires, stéréotypes culturels, détails brisés de l'homme ancien et de l'ancien monde –, et que le texte ne peut être que la structure mouvante où s'affrontent ces incertitudes, ces contradictions et ces manques¹⁷.

¹⁶ L'interruzione narrativa praticata metodicamente in un discorso metaletterario che però si svolge sul modo aulico caratterizzerà *Nuovo commento* (1969) di Manganelli e, in tutt'altra direzione, il romanzo calviniano *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), dove la lettura interrotta di un romanzo motiva la ricerca dell'oggetto compiuto che ha una happy end: si comincia con l'acquisto dell'ultimo libro di Calvino e, a lettura ultimata, il lettore spegne la luce: la circolarità è perfetta.

¹⁷ Alain Robbet-Grillet, *Nathalie Sarraute*, in «Le Magazine littéraire», giugno 1963.

NATHALIE SARRAUTE

TROPISMES



LES ÉDITIONS DE MINUIT

TRA NECESSITÀ E PATOLOGIA

L'IMPORTANZA DEL «NON FINITO»
NELL'IRONIA DELL'«ORLANDO FURIOSO»

Franco Musarra

Nel mio volume sull'*Orlando furioso*¹, sostengo che l'ironia ariostesca anticipa la modernità. L'ironia può realizzarsi come *ironia tra i personaggi* all'interno della diegesi o come *ironia dell'io narrante* (o del *narratore delegato*) verso *uno o più personaggi*. A volte si concentra su una battuta, ma per lo più oltrepassa i limiti della parola, introducendosi nei semantemi della vicenda narrata o nelle modalità linguistiche. Frequenti sono gli esempi d'*ironia sull'ironia*, con una stratificazione a diversi livelli, in un testo come il *Furioso* in cui costante è l'atteggiamento ironico dell'autore². La concezione dell'uomo e del mondo di Ariosto è di «tipo "ironico"», in ogni segmento del poema si affaccia «l'ironia, con una grande varietà di forme e di obiettivi»³. Ho cercato perciò di mettere un po' d'ordine tra i moltissimi esempi d'*ironia* (*discorsiva, comportamentale, situazionale*, ecc.) dei *personaggi*, del *narratore* e dell'*autore*, raggruppandoli per categorie e mostrarne di volta in volta la funzionalità all'interno delle unità sistemiche del testo. A mio avviso Ariosto (con Cervantes⁴) anticipa la complessità dell'ironia tipica della modernità. Nel suo insieme è già un'ironia che «oltre a dissolvere contri-

¹ Franco Musarra, «*L'antiqua damigella*». *Dell'ironia nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013.

² Interrogandosi sullo statuto del narratore nel *Furioso*, la Cabani sostiene che il suo tono, «velato di ironia e studiatamente ambiguo, non rappresenta mai una guida sicura, ma costituisce un'ulteriore fonte d'incertezza, costringendo il lettore a chiedersi se chi parla sia "serio" o giochi su sottintesi e significati secondi» (Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «*Italianistica*», XXXVII, 2008, 3, p. 15). Evidente è la sua intenzione di costringere il lettore/spettatore a riflettere, senza distrarsi. Le interruzioni e il «non finito» debbono esser considerati anche in questa angolatura.

³ Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 214.

⁴ Per Cervantes e la modernità la bibliografia è enorme, mi limito al volume miscelaneo *International Don Quixote*, a cura di Theo D'Haen e Reindert Dhondt, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009 e al saggio di Antony J. Cascardi, *Indirect Discourse in Cervantes and Philosophy: Persecution and the Art of Writing*, in «*Arena Romanistica. Journal of Romance Studies*», University of Bergen, 2010, 6, pp. 20-34. Per i legami tra Ariosto e Cervantes si veda Georges Güntert, *L'Arioste et Cervantes*, in *L'Arioste: Discours des personnages, sources et influences*, in «*Les Lettres romanes*» [numero monografico], 2008, pp. 124-135.

buisce a costruire un metodo»⁵. Delle occorrenze ironiche ho mostrato la tipologia e la funzionalità, e determinato la correlazione con alcuni dei meccanismi testuali per chiarire così in parte «l'ambiguità tipica del linguaggio ariostesco»⁶.

Ovviamente la mia analisi era incompleta e voleva essere soprattutto indicativa. Citavo l'affermazione di De Sanctis, il quale fa presente che l'ironia di Ariosto è «tanto più pungente quanto appare più ingenua e più bonaria»⁷, conseguenza evidente di un uso polivalente e a più livelli della stessa ironia, ma ammettevo che un punto di riferimento costante per definire l'ironia ariostesca era per me quanto scriveva Pirandello nel capitolo V (*L'ironia cosmica nella poesia cavalleresca*⁸) del saggio sull'*Umorismo*, in cui ammonisce di «non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza dell'irrealtà della propria creazione»⁹. Per Pirandello l'ironia provoca attraverso continue considerazioni un distacco dal testo che spinge lo stesso autore a prendere «coscienza» della sua irrealtà¹⁰. Per lui Ariosto domina la materia

da assoluto padrone e secondo l'imprevedibile capriccio della sua meravigliosa fantasia creatrice combina e separa, associa e dissocia tutti gli elementi ch'essa gli fornisce. Con questo giuoco [...] riesce a salvare sé e la materia. Dov'egli può [...] s'immedesima tutto, fino a dar la stessa consistenza della realtà alla sua rappresentazione; dove non può, dove agli occhi suoi stessi si scopre l'irrealtà irreparabile di quel mondo, egli dà invece alla rappresentazione una leggerezza, quasi di sogno, che si ilara tutta d'una sottilissima ironia diffusa, che non rompe mai l'incanto né di questa o di quell'opera di magia rappresentata, né quello assai più meraviglioso che opera la magia del suo stile¹¹.

Ne consegue uno stimolo costante alla riflessione, soprattutto quando «il velo» dell'illusione di realtà della creazione poetica si rompe e «attraverso lo squarcio la realtà vera, del presente, si scopre, e allora l'ironia diffusa si raccoglie d'un subito e con improvviso scoppio s'amplessa»¹². Concordavo ovviamente con lui quando sosteneva che non capisce la poesia di Ariosto chi «nega l'ironia o in gran parte la esclude o gli dà poca importanza» poiché nell'ironia è «il segreto dello stile ariostesco»¹³.

⁵ G. Ferroni, *Ariosto* cit., p. 215.

⁶ Mario Santoro, *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983, p. 155.

⁷ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Casa Editrice Bietti, 1961, p. 99.

⁸ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari* [1960], a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1973 [III edizione riveduta], pp. 60-104.

⁹ Ivi, p. 71.

¹⁰ Ivi, p. 82.

¹¹ Ivi, p. 83.

¹² Ivi, pp. 83-84. Su Pirandello lettore di Ariosto si veda Antonio Saccone, *Ariosto letto da Pirandello*, in «Studi Rinascimentali», 2004, 2, pp. 143-149.

¹³ L. Pirandello, *L'umorismo* cit., pp. 90-91. Utile per l'ironia in Ariosto è il saggio di Lene Waage Petersen, *Il Poeta creatore del Principe. Ironia e interpretazione in «Orlando furioso»*, in *La*

L'analisi del «non finito» nell'*Orlando furioso* è in linea con la mia tesi che l'ironia non sia la componente di un genere (parodia, satira e così via), come si evincerà dalle pagine seguenti, ma una modalità discorsiva attiva nei testi ideologicamente e formalmente più diversi. Trattando dell'ironia è necessario inoltre stabilire verso chi si dirige, precisarne i parametri entro i quali si colloca; il «non finito» ariostesco se ne serve frequentemente, con una finalità ben precisa.

Come è noto, il poema dell'Ariosto si caratterizza per un'evoluzione di alcuni decenni¹⁴ e con i cosiddetti *Cinque Canti* con i quali spesso si giustifica l'ipotesi che, nelle intenzioni dell'autore, non dovesse concludersi con il duello tra Ruggero e Rodomonte e la morte di quest'ultimo. Rientra quindi per la sua macro-unità nel «non finito», una categoria discorsiva questa che rispecchia il movimento dell'esistenza umana sempre condannata a un'attesa di ciò che verrà, sempre rivolta al futuro. Anche al livello micro-testuale il poema si dispone sulle peculiarità dell'attesa per le costanti interruzioni. Il «non finito» vi ha una funzione rinnovatrice, rigeneratrice, e permette di vincere l'assuefazione, la distrazione del destinatario e di stimolare le sue capacità di ricezione. Le modalità sono ovviamente diverse e vanno dall'interruzione alla fine dei vari capitoli, a quelle all'interno dei capitoli con il passare da un personaggio a un altro, a quelle imposte da interventi (più o meno ampi) con riflessioni esplicite della voce narrante, a quelle delle anticipazioni di eventi storici del tempo dell'autore, a quelle delle novelle inserite interne o esterne alla diegesi, quest'ultime con effetti più vincolanti nel processo di ricezione, a quelle delle citazioni letterarie, disposte sia orizzontalmente sia verticalmente e condizionate dal bagaglio enciclopedico del lettore/spettatore. Il tutto è avvolto in toni narrativi apparentemente di uno stesso livello discorsivo, «affabulatorio», anche in quelle parti in cui viene potenziato il «respiro» lirico del verso, con una «medietà linguistica» che è in sé una delle caratteristiche più interessanti del *Furioso*.

corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598, The Court of Ferrara and its Patronage, Atti del convegno internazionale Copenhagen marzo 1987, a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quarta, København / Modena, Museum Tusulanums Forlag / Edizioni Panini, 1990, pp. 195-211.

¹⁴ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1960. Le citazioni rimandano a questa edizione; se non indicato, il corsivo nelle citazioni è mio e vuole evidenziare sequenze ironiche. Oggi si dispone anche dell'edizione critica: *Orlando furioso' secondo la princeps del 1516*, a cura di Marco Dorigatti, con la collaborazione di Gerarda Stimato, Firenze, Olschki, 2006. Si vedano anche Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 309-321; Giuseppe Dalla Palma, *Dal secondo al terzo "Furioso": mutamenti di struttura e moventi ideologici*, in *Ludovico Ariosto: Lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 95-105; G. Ferroni, *L'Orlando furioso: genesi, edizioni, diffusione*, in *Ariosto cit.*, pp. 115-136; Alberto Casadei, *Il percorso del "Furioso". Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Una particolare funzionalità ha, per il «non finito», l'interagire dell'evento narrato con le novelle inserite, attaccate o all'inizio o alla fine di un evento, oppure apparentemente autonome, aggiunte per mostrare una corrispondenza significativa¹⁵.

Vari critici¹⁶ hanno insistito sul fatto che «la narrazione fratturata, il percorso a zig-zag, [...] tipici dell'opera intera, sono stati interpretati come segnali di una visione del mondo relativista e ironica»¹⁷. Bruscagli scrive in proposito che «l'interruzione continua del racconto e la complicata [...] interazione dei fili narrativi» esprimono «la possibilità di significazioni diverse di uno stesso episodio», servono a correggere un'ottica unilaterale e divengono figure «della contraddittorietà del reale». A mio avviso evidenziano soprattutto l'importanza dell'interlocutore, del destinatario, di colui (o coloro) a cui si rivolge l'io narrante con la sua ironia, che ne è vittima o complice. L'ironia può situarsi nei rapporti relazionali tra i personaggi (quindi all'interno della diegesi) o può rivolgersi direttamente al lettore (non necessariamente a tutti i lettori), con ideologemi non sempre condizionati dall'azione, ma a volte anche dal contesto storico del tempo della narrazione. In altre parole possono essere interni o esterni alla dinamica della lettura, dando vita a un doppio livello semantico. L'ironia microtestuale ha, a volte, dei collegamenti con quella macrotestuale. E non mancano esempi di *autoironia* o di *ironia verso personaggi o istanze assenti nella scena*, una tipo-

¹⁵ Le novelle inserite non devono essere lette come parti a sé stanti; «la loro collocazione è attentamente calibrata dall'autore: esse istituiscono [...], da un lato, una relazione narrativa con ciò che precede e ciò che segue, dall'altro lato, un insieme di rapporti interni al poema che ne complicano e arricchiscono tanto la struttura quanto l'interpretazione» (Stefano Jossa, *Ariosto*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 108-109), instaurando dei collegamenti ironici tra i vari segmenti del racconto. Si veda, in particolare la storia di Astolfo e Iocondo raccontata dall'oste a Rodomonte (XXVIII, 4-75). Le principali «novelle» inserite, oltre a quella di Ginevra e dell'oste, sono quelle di Ricciardetto e Fiordispina (XXV, 26-70), del «cavaliere del nappo» (XLIII, 10-46) e del giudice Anselmo (XLIII, 72-143). I rapporti interni sono i seguenti: «La giunta di Olimpia [...] interviene a sospendere l'inchiesta amorosa di Orlando [...] e a inserire la liberazione di Angelica da parte di Ruggiero tra le due liberazioni di Olimpia da parte di Orlando, istituendo una duplicazione dell'episodio che modifica non solo i rapporti tra i due eroi [...], ma anche le strategie interpretative del discorso amoroso (all'infedeltà di Ruggiero si contrappone la fedeltà di Olimpia). Le giunte della rocca di Tristano e di Marganorre si legano [...] sul piano narrativo, alla vicenda di Bradamante, Ruggiero e Marfisa, arricchendo la riflessione sui rapporti tra uomini e donne (e tra amore e gelosia), mentre sul piano tematico costituiscono una sorta di controcanto all'episodio delle femmine omicide [...]. L'ultima giunta [...] sul piano narrativo interviene a complicare e differire il destino matrimoniale di Bradamante e Ruggiero, mentre su quello tematico istituisce una relazione col canto [...] XXI, che racconta la storia di Filandro e Gabrina» (S. Jossa, *Ariosto* cit., p. 109).

¹⁶ Cfr. Laura Fortini, *Rassegna ariostesca (1986-1995)*, in «Lettere italiane», XLVIII, 1996, 2, pp. 295-314 e, per il periodo successivo, Riccardo Bruscagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003. I volumi di Ferroni e Jossa sono utili per le indicazioni bibliografiche degli studi più recenti sull'Ariosto.

¹⁷ Gian Paolo Giudicetti, *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'«Orlando Furioso»*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-NewYork-Oxford-Wien, Peter Lang, P.I.E., 2010, p. 98.

logia questa che caratterizza i testi della modernità. L'ironia ariostesca «discende» da una «virtualità di significati lasciata all'evento narrato [...], discende dalla tolleranza di una razionalità sperimentata, passata al crivello di una realtà storica infida e mutevole, ormai prossima a svelare il suo autentico volto catastrofico»¹⁸; il poema «si articola [...] sopra un sistema di partizioni volutamente discordanti: le unità discorsive (i canti) non coincidono mai con le unità narrative (le varie sequenze del racconto)» per cui è necessario «seguire le “varie fila” di cui si compone la “gran tela” [...] considerando il dispiegarsi del racconto nei suoi sapienti controcanti ironici, nella tensione problematica tra frammento e sistema. Anzi l'unità contraddittoria potrebbe valere al limite come formula approssimativa dell'ironia»¹⁹. L'ironia, attraverso la tensione che genera all'interno della narrazione, impone una pausa di riflessione, di distacco dal fascino della parola; agisce su vari livelli del testo con modalità diverse. Il «non finito» ha all'interno del poema gli stessi effetti dell'ironia.

A volte a tenere unito il filo narrativo è un oggetto come ad esempio l'anello magico, l'anello, che Bradamante, consigliata dalla maga Melissa, era riuscita a togliere a Brunello e le aveva permesso di vincere Atlante:

Chi l'anello d'Angelica, o più tosto
 chi avesse quel de la ragion, potria
 veder a tutti il viso, che nascosto
 da finzione e d'arte non saria.
 Tal ci par bello e buono, che deposto
 il liscio, brutto e rio forse parria.
 Fu gran ventura quella di Ruggiero,
 ch'ebbe l'annel che gli scoperse il vero.
 (VIII, 2)

La storia dell'anello è un esempio dello stilema dell'interruzione, della sospensione, del «non finito» come entità primarie della narrazione. L'anello magico è già presente nell'*Innamorato* del Boiardo²⁰ come proprietà di Angelica, alla quale viene rubato, finisce poi nelle mani di Agramante e da lui in quelle di un suo barone Brunello. In Ariosto simboleggia la ragione e ha la capacità di vanificare le altre forme di magia. Se si considera però la sua «storia» all'interno del poema, si constata che vi è presente anche il suo contrario. Passa di proprietario per furto o per dimenticanza o per dono. All'inizio è in mano di Brunello, un ladro, al quale viene tolto da Bradamante con la «violenza», grazie alle indicazioni della

¹⁸ R. Brusciagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 25.

¹⁹ Giorgio Forni, «Armi» e «Ali». *Ironia e illusione nel IV canto del «Furioso»*, in «Lettere italiane», LXII, 2010, 2, p. 181.

²⁰ Matteo Maria Boiardo, *Opere. L'Innamoramento de Orlando*, Edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1999.

maga Melissa; la donzella se ne serve per liberare il suo Ruggiero dal castello di Atlante, quindi per un'azione nobile (IV, 13-14). Solo una volta lo usa per rendersi invisibile, quando è alla ricerca ansiosa del suo Ruggiero (che è stato portato via dall'ipogrifo) per «boschi ombrosi e per lo campo aprico, / per ville, per città, per monte e piano» (VII, 34: 3-4). Entra persino negli accampamenti dei nemici; e il narratore precisa che «senza impedimento / passa tra cavalieri e tra pedoni, / mercé all'anello che fuori d'ogni uman uso / la fa sparir quando l'è in bocca chiuso» (VII, 35: 5-8). L'anello passa poi a Ruggiero, al quale viene dato da Melissa per potergli far «vedere» la realtà della maga Alcina e liberarsene. Il cavaliere nell'isola di Ebuda lo dà ad Angelica, i cui begli occhi «già l'avean preso ne la rete» (X, 109: 4), precisa con ironia il narratore, per non farle subire gli incantesimi dello scudo di Atlante, necessario per combattere contro l'orca. Angelica quasi non crede ai propri occhi, pensa di sognare: «del dito se lo leva, e a mano a mano / sel chiude in bocca: e in men che non balena, / così dagli occhi di Ruggier si cела, / come fa il sol quando la nube il vela» (XI, 6: 5-8). Prima serve per liberare Ruggiero da un «fascino femminile» falso, poi da uno reale. Ad Angelica permette di divenire invisibile ed evitare le insidie dei suoi amanti. L'anello ha anche la funzione di sconfiggere la magia altrui. In questa modalità però per Angelica agisce solo una volta, quando penetra nel secondo castello di Atlante, negli altri casi è per nascondere la sua presenza, il che la porterà a incrociare Medoro, che diventerà il suo amante, sino a *scomparire* insieme all'anello e al giovane (al quale ha concesso la «sua rosa») dallo spazio del racconto. Dunque s'inserisce su due livelli semantici e ha due funzioni primarie contrapposte: quella di *avvicinare* e quella di *allontanare*.

Oltre che per Bradamante, l'anello è dunque importante per Ruggiero e Angelica, che potrà grazie all'anello vincere la paura, raggiungere la propria autonomia, vedere come dall'esterno la realtà dei «cavalieri» (sempre in affannosa ricerca di avventure, di battaglie, di oggetti del desiderio) e alla fine ritornare felice con Medoro nel regno di suo padre. Quando Ariosto spiega l'origine e le proprietà dell'anello di Angelica che rende invisibili (XI, 4-5) si serve dello stilema del «non finito» nell'alludere alla conoscenza necessaria dell'*Innamorato* con una sottile ironia: «A che voglio io tutte sue prove accôrre, / se le sapete voi così come io?» (XI, 5: 3-4). Angelica che vuole «tornarsene in Levante» (XI, 12: 8), alle proprie terre, protetta dall'anello che la rende invisibile, diviene spettatrice dell'epopea della quale era fino a poche ottave prima la forza dinamica. Non ha più bisogno della protezione di Orlando o Sacripante: «e senza più obligarsi o a questo o a quello, / pensò bastar per amendua il suo anello» (XII, 35: 7-8). E inizia la rappresentazione comica del suo assistere alle azioni dei cavalieri che la cercano:

Volgon [i cavalieri in cerca di Angelica] pel bosco or quinci or quindi in fretta
quelli scherniti la stupida faccia;
come il cane talor, se gli è intercetta

o lepre o volpe a cui dava caccia,
 che d'improvviso in qualche tana stretta
 o in folta macchia o in un fosso si caccia.
 Di lor si ride Angelica proterva,
 che non è vista, e i lor progressi osserva.

Per mezzo il bosco appar sol una strada:
 credono i cavallier che la donzella
 inanzi a lor per quella se ne vada;
 che non se ne può andar, se non per quella.
 Orlando corre, e Ferraù non bada,
 né Sacripante men sprona e puntella.
 Angelica la briglia più ritiene,
 e dietro lor con minor fretta viene.

Giunti che fur, correndo, ove i sentieri
 a perder si venian ne la foresta,
 e cominciâr per l'erba i cavallieri
 a riguardar se vi trovavan pesta;
 Ferraù, che potea fra quanti altieri
 mai fosser, gir con la corona in testa,
 si volse con mal viso agli altri dui,
 e gridò lor: – dove venite vui?

Tornate a dietro, o pigliate altra via,
 se non volete rimaner qui morti:
 né in amar né in seguir la donna mia
 si creda alcun, che compagnia comporti. –
 Disse Orlando al Circasso: – che potria
 più dir costui, s'ambi ci avesse scorti
 per le più vili e timide puttane
 che da conocchie mai trasser lane? –
 (XII, 36-39)

Seguono sette ottave in cui i tre cavalieri si scambiano ingiurie e disputano su chi debba avere il privilegio di combattere per primo e con o senza elmo, dato che Ferraù ne è privo. Orlando si toglie il suo, lo attacca a un ramo e dice che sarà il trofeo di Ferraù se riuscirà a sconfiggerlo. Inizia uno scontro titanico, mentre Sacripante pensa bene di approfittarne per seguire Angelica, la quale invece, invisibile, rimane unica spettatrice: «a quella battaglia la figliuola / di Galafron fu testimonia sola» (XII, 51: 7-8). Dopo un po', con l'intenzione di far terminare lo scontro, prende l'elmo e si allontana. Ci vuol del tempo prima che uno dei due cavalieri se ne accorga; come nel duello tra Ferraù e Rinaldo, l'allontanarsi di Angelica pone fine allo scontro. I due pensano che sia stato Sacripante a impossessarsi dell'elmo e si mettono al suo inseguimento. Giunti dove le orme di

Angelica e Sacripante seguono due vie diverse, anche i due cavalieri decidono di separarsi, mentre il narratore deve necessariamente optare per uno dei due e lasciare in sospeso, nel «non finito», l'altro. Orlando viene a trovarsi sulle tracce di Sacripante e Ferrau di Angelica, la quale giunta in una radura nella foresta, pensa di potersi riposare. All'apparire di Ferrau, si rende di nuovo invisibile e scappa, ma lascia cadere l'elmo di Orlando di cui s'impossessa con orgoglio lo Spagnolo. L'incontro con Rinaldo terminava con Ferrau che si rimetteva a cercare il suo elmo nel fiume; ora ha finalmente l'elmo di Orlando, come si era proposto. Voleva, infatti, combattere senza elmo finché non si fosse impossessato di quello di Orlando o di Rinaldo. L'intera sequenza è da commedia, con personaggi che discutono tra loro e Angelica che partecipa alle peripezie prima dall'esterno, come spettatrice, poi come personaggio quando decide di entrare in azione.

Altre volte l'intreccio è più sottile e coinvolge concezioni esistenziali e comportamentali tipiche dell'epoca in cui Ariosto visse. Spesso sono attuali ancora oggi, come la problematica delle relazioni tra uomo e donna sia nell'ambito familiare che sociale, sulla quale mi sono soffermato in un saggio in pubblicazione. In questa sede mi limito a riportare la strofa dalla quale inizio le mie considerazioni. Ariosto fa dire a Rinaldo nella sua avventura in Scozia, dove salva dalla morte Dalinda e Ginevra²¹, parole contro la legge sulla fedeltà della donna che vi vige:

S'un medesimo ardor, s'un disir pare
 inchina e sforza l'uno e l'altro sesso
 a quel suave fin d'amor, che pare
 all'ignorante vulgo un grave eccesso;
 perché si de' punir donna o biasmare,
 che con uno o più d'uno abbia commesso
 quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,
 e lodato ne va, non che impunito.
 (IV, 66)

Sono versi provocatori, se si considera il periodo in cui sono stati scritti, anche se l'ambiente al quale erano destinati era quello della corte.

Il tempo del racconto nel *Furioso* è ironicamente scandito dal non realizzarsi delle attese, con anticipazioni, che si rivelano poi spesso fuorvianti. Il «non finito» è determinante nel ritmo della narrazione dell'intero poema, che si caratterizza per l'interruzione, l'attesa e la sorpresa. La sorpresa si dispone su più livelli, sia su quello immediato della diegesi sia su quello più complesso delle relazioni sistemiche che allacciano strettamente tra di loro vari episodi. Da non

²¹ Per le avventure di Ginevra, Dalinda, Ariodante, Lurcanio e Polinesso (V, 4-74) si veda Giorgio Bàrberi Squarotti, *Gli inganni amorosi*, in *Prospettive sul «Furioso»*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, pp. 10-26.

sottovalutare, ad esempio, sono i collegamenti che l'autore fa all'interno del poema tra la storia del suo tempo e la storia fantastica tipica del genere. Costante è lo sforzo per ottenere nella composizione degli eventi un alto grado di *sorpresa* nel lettore/ascoltatore e stimolarne così l'attenzione.

I personaggi sono intenti, con vertiginosi spostamenti spaziali, a una continua ricerca (*quête*): della donna o dell'uomo amato, del cavallo, degli oggetti smarriti o desiderati (elmi, spade, ecc.), con evasioni nel favoloso/fantastico sino al recupero, da parte di Astolfo, del «senno» d'Orlando in un'ampolla sulla luna (XXXIV, 83-87). Il lettore/ascoltatore li segue con un leggero senso di vertigine e spesso con difficoltà a riannodare i fili del racconto.

L'interruzione permette all'autore d'inserire riflessioni personali (a volte autoironiche), sempre con un ritmo diverso e sorprendente. Ad esempio, come ho segnalato nel mio volume, le modalità della *ricerca*, della *distanza*, della *discordia* e della *non corrispondenza*, presenti nel primo canto, sono riprese nella loro essenza all'inizio del secondo e personalizzate, ponendosi l'io narrante (e l'autore) sullo stesso piano:

Ingustissimo Amor, perché sì raro
corrispondenti fai nostri desiri?
onde, perfido, avvien che t'è sì caro
il discorde voler ch'in duo cor miri?
Gir non mi lasci al facil guado e chiaro,
e nel più cieco e maggior fondo tiri:
da chi disia il mio amor tu mi richiami,
e chi m'ha in odio vuoi ch'adori et ami.
(II, 1)

Nella corrispondenza con Orlando e Rinaldo è implicita l'allusione al fatto che la situazione si potrebbe capovolgere: un invito alla persona amata a non perseverare nel rifiuto, perché nel futuro potrebbe essere lei a chiedere e a non ottenere, come imposto dalla fonte nelle Ardenne alla quale bevono Rinaldo e Angelica. Sempre rivolgendosi ad Amore, l'io narrante precisa, infatti, riprendendo il filo della narrazione:

Fai ch'a Rinaldo Angelica par bella,
quando esso a lei brutto e spiacevol pare:
quando le pareo bello e l'amava ella,
egli odiò lei quanto si può più odiare.
Ora s'affligge indarno e si flagella;
così renduto ben gli è pare a pare:
ella l'ha in odio, e l'odio è di tal sorte,
che più tosto che lui vorria la morte.
(II, 2)

Nel *Furioso* vi è una potenziale consonanza e similarità, postulate subito all'inizio del poema, tra l'autore/narratore e alcuni personaggi in balia delle «pene d'amore». S'instaura in tal modo una rete sistemica, simile a quella della modernità, sulla quale si sviluppa il poema: la «ragione» è minacciata costantemente dalla «follia», il che vale non solo per i personaggi, ma anche per l'io narrante e, *a fortiori*, per l'autore. La prospettiva doppia e divergente «che ora avvicina ora allontana il narratore e il protagonista, è una costante del *Furioso*»²². L'ironia, avendo come elementi costitutivi il doppio e il contrario, permette di «prendere atto dell'«altra faccia» che sempre si nasconde sotto ogni asserzione, sotto ogni comportamento, sotto ogni verità; sospende di continuo la consistenza degli oggetti esterni, ma coinvolge direttamente lo stesso autore, sa essere programmaticamente autoironia, sa giocare convenientemente alla svalutazione di sé»²³. Il narratore passa da affermazioni senza tentennamenti su certe questioni a palinodie sulle stesse espresse in modi più o meno estesi e convincenti. Il poema è segnato dal passaggio progressivo

da una forma aperta, libera e digressiva, fondata sull'avventura individuale del cavaliere errante, sull'intreccio tra avventure e inchieste, sul gioco col tempo e con la storia, avvolti entro le spire dell'*entrelacement* medievale, a una forma chiusa e compatta, caratterizzata dall'ordine narrativo e dall'impresa collettiva, finalisticamente orientata e strutturalmente definita²⁴.

Nella linea del «poema cavalleresco» Ariosto si qualifica come innovatore per il rapporto tra l'autore e il lettore/uditore, un rapporto basato, all'interno dell'opera, su numerose allusioni ironiche verso la realtà del suo tempo, il che è reso possibile anche da un profondo rinnovamento letterario e linguistico, quindi istituzionale, che esige una costante verifica nella dimensione sociale, appunto attraverso un dialogare continuo, manifesto o velato (anche dall'ironia), tra l'autore e il suo pubblico. Per Hegel nell'*Estetica* Ariosto «dissolve il mondo cavalleresco dall'interno, ridicolizzandolo»²⁵. Il poema, nonostante i tanti prologhi moraleggianti, lascia grazie al «non finito» ampio spazio al giudizio personale del lettore. Ariosto è cosciente che un'imposizione dogmatica ha, a lungo termine, effetti negativi. Solo una scelta consapevole è duratura, come lo sarà alla fine per Rinaldo quella di non bere dal «nappo della verità» che gli permetterebbe di sapere se la sua donna gli è o non gli è fedele. Vi è nel poema la mes-

²² Rinaldo Rinaldi, «Mai senza finzion non si favella». *Lettura dell'«Orlando Furioso»*, in *Prospettive sul «Furioso»* cit., p. 69.

²³ G. Ferroni, *Ariosto* cit., p. 215.

²⁴ S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, p. 11.

²⁵ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 778. A mio avviso Ariosto non chiude un'epoca, come sostiene Hegel, ma rinnova il genere dall'interno aprendo alla modernità.

sa in questione dei principi comportamentali che regolano la convivenza sociale nel mondo e nel tempo (non solo in quello rappresentato), in cui la continuità e la fissità dell'essere è un'illusione, essendo il tutto soggetto a un costante mutamento, come rappresentato nel movimento frenetico da un evento all'altro che caratterizza la diegesi. La stessa presenza o assenza di Angelica nella prima parte è scandita dalla legge del movimento, che secondo la Peirone «regola l'intero poema e i suoi personaggi e che proprio [in Angelica] trova perfetta e compiuta incarnazione: non solo nel movimento "errante" delle sue fughe, ma anche nella sua funzione di suscitatrice di movimento in altri protagonisti, tutti tenacemente volti all'inseguimento di lei»²⁶. Del resto Italo Calvino aveva definito il *Furioso* «il poema del movimento» errante²⁷. Il movimento e, a esso correlato, il «non finito» sono nella loro continuità delle unità sistemiche che determinano l'evolversi del racconto delle avventure e la mutabilità sentimentale dei personaggi. L'autore si serve di sottili giochi di parole o di azioni stravaganti, riprese dalla tradizione e dal proprio tempo, per sottoporle all'azione dello straniamento e della conseguente riflessione. Nel poema l'oggetto subisce già l'azione destabilizzante del soggetto; la sua rappresentazione è, in parte, una deformazione, una frantumazione, una visione parziale del mondo. Si sta perdendo la fiducia negli strumenti tradizionali della conoscenza e si vede nell'opera poetica stessa qualcosa di poco affidabile; ne consegue il potenziamento del frammentario, del meta-discorsivo, dell'autoriflessivo e dell'ironico, come è tipico della modernità. In Ariosto tale processo di decostruzione non ha imposto completamente le proprie leggi; l'autore ha ancora una certa «fiducia» nel proprio strumento di lavoro e non si lascia andare più di tanto a sperimentazioni. Nuova è comunque la posizione dell'io dell'artista di fronte all'oggetto da riprodurre nella convinzione che la riproduzione comporterà l'educazione del destinatario.

Molti sono gli esempi da riportare, in cui l'importanza del «non finito» per l'ironia è centrale. Mi limito all'episodio dell'eremita che s'invaghisce di Angelica, episodio che va oltre un semplice richiamo (a focalizzazione capovolta) della novella 10 della Terza giornata del *Decameron*, quella di Alibech e Rustico. Ariosto si dilunga sui tentativi del "decrepito eremita" di sedurre Angelica (II, 12-15):

Fuggendo non avea fatto via molta,
che scontrò un eremita in una valle,
ch'avea lunga la barba a mezzo il petto,
devoto e venerabile all'aspetto.

Dagli anni e dal digiuno attenuato,

²⁶ Claudia Peirone, *Il mito di Angelica. (Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del «Furioso»)*, in *Prospettive sul «Furioso»* cit., p. 88.

²⁷ Italo Calvino, *Ariosto geometrico*, in «Italianistica», settembre-dicembre 1974, 3, pp. 657-658.

sopra un lento asinel se ne veniva;
 e pareva, più ch'alcun fosse mai stato,
 di coscienza scrupolosa e schiva.
 Come egli vide il viso delicato
 de la donzella che sopra gli arriva,
 debil quantunque e mal gagliarda fosse,
 tutta la carità se gli commosse.

La donna al fraticel chiede la via
 che la conduca ad un porto di mare,
 perché levar di Francia si vorria
 per non udir Rinaldo nominare.
 Il frate, che sapea negromanzia,
 non cessa la donzella confortare
 che presto la trarrà d'ogni periglio;
 et ad una sua tasca diè di piglio.
 (II, 12: 5-8; 13; 14)

Scherza sul fascino che la bellezza femminile ha sull'uomo anche quando l'età e le privazioni ne hanno indebolito il corpo. La tematica è simile a quella del Boccaccio con in più la modalità dell'interruzione, della sospensione. Il narratore, infatti, prosegue con l'agire dello spirito evocato dall'eremita che interrompe il duello di Rinaldo e Sacripante con il falso racconto che Orlando sta portando Angelica a Parigi. Passa poi alla narrazione delle avventure di Rinaldo. Dopo aver stuzzicato la curiosità dell'ascoltatore/lettore, lo lascia in «impaziente attesa». Bisogna giungere al canto VIII per essere informati sulle avventure erotiche del vecchio eremita e anche qui con una nuova sospensione, sebbene più breve della prima. La ripresa della narrazione inizia nell'ottava 29:

Signor, far mi convien come fa il buono
 sonator sopra il suo instrumento arguto,
 che spesso muta corda, e varia suono,
 ricercando ora il grave, ora l'acuto.
 Mentre a dir di Rinaldo attento sono,
 d'Angelica gentil m'è sovenuto,
 di che lasciai ch'era da lui fuggita,
 e ch'avea riscontrato uno eremita.

Riassume rapidamente quanto aveva narrato nel secondo canto, insistendo sul desiderio dell'eremita di tenerla a lui vicina, «perché di star con lei piacere avea» (VIII, 30: 8). Ironica è la descrizione della sua passione; si passa dal comune enunciato, «Quella rara bellezza il cor gli accese», a un'ulteriore precisazione in cui l'accento viene posto sull'età: «e gli scaldò le frigide midolle» (VIII, 31: 2). La narrazione insiste sul «non poter seguire» Angelica che galoppa veloce con il suo cavallo, mentre l'eremita sul suo asinello, nonostante le incitazioni

del «cavaliere», non riesce a starle dietro: «di cento punte l'asinello offese; / né di sua tardità però lo tolle: / e poco va di passo e men di trotto, / né stender gli si vuol la bestia sotto» (VIII, 31: 5-8). Evidente è l'allusione al linguaggio erotico con la metafora del cavalcare. Quando vede la donzella allontanarsi fa ricorso alle sue arti magiche e fa «uscire una torma» (VIII, 32: 4) di demoni tra i quali ne sceglie uno che «fa entrare addosso al corridore, / che via gli porta con la donna il core» (VIII, 32: 7-8). Sa così dove potrà raggiungere Angelica, della quale il narratore segue la corsa sfrenata per terra e per mare. E di nuovo ironizza sulla curiosità degli ascoltatori con la precisazione: «Che sia il disegno suo [dell'eremita], ben lo comprendo: / e dirollo anco a voi, ma in altro loco» (VIII, 34: 1-2). Il demone nel cavallo porta la fanciulla in un'isola deserta. Angelica si lamenta, dopo tanti spaventi, con la Fortuna per i pericoli che ha corso e le conseguenze del suo errare: «Per te cacciata son del real seggio, / dove più ritornar non spero mai: / ho perduto l'onor, ch'è stato peggio; / che, se ben con effetto io non peccai, / io do *però* materia ch'ognun dica / ch'essendo vagabonda, io sia impudica» (VIII, 41: 3-8). Sono parole da ricollegare, attraverso la presenza dell'avverbio «però», a quelle del narratore nel primo canto sulla verginità dalla donzella: «Forse era ver, ma non *però* credibile / a chi del senso suo fosse signore» (I, 56: 1-2). L'ironia sulla verginità di Angelica del narratore rispecchia quell'opinione comune, a cui allude la ragazza. Dopo tre ottave in cui si lamenta piangendo del modo in cui sta vivendo, gli appare l'eremita che le si avvicina «fingendo divozione / quanta avesse mai Paulo o Ilarione» (VIII, 45: 7-8). Non avendolo ancora riconosciuto, gli chiede «conforto» con un incipit del suo dire che ricorda ironicamente il modo in cui Dante nel primo canto dell'*Inferno* si rivolge a Virgilio: «Miserere di me, gridai a lui» ed Angelica «Miserere, / padre, di me, ch'i' son giunta a mal porto» (VIII, 46: 5-6). E qui comincia la scena tanto attesa, piena di sollecitazioni erotiche e ironica:

Comincia l'eremita a confortarla
 con alquante ragion belle e devote;
 e pon l'audaci man, mentre che parla,
 or per lo seno, or per l'umide gote:
 poi più sicuro va per abbracciarla;
 et ella sdegnosetta lo percuote
 con una man nel petto, e lo respinge,
 e d'onesto rossor tutta si tinge.
 (VIII, 47)

Per vincere la resistenza della ragazza prende «una ampolla di liquore» (VIII, 48: 2) e spruzza il liquido negli occhi della ragazza che si addormenta per cui «nell'arena giace / a tutte voglie del vecchio rapace» (VIII, 48: 7-8). Sembra che Angelica debba cadere nelle grinfie del vecchio eremita, infatti: «Egli l'abbraccia et a piacer la tocca, / et ella dorme e non può fare ischermo. / Or le bacia il

bel petto, ora la bocca; / non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo» (VIII, 49: 1-4). Nel momento di massimo pericolo avviene la sorpresa:

Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;
 ch'al desio non risponde il corpo infermo:
 era mal atto, perché avea troppi anni;
 e potrà peggio, quanto più l'affanni.

Tutte le vie, tutti li modi tenta,
 ma quel pigro rozzon non però salta.
 Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta;
 e non può far che tenga la testa alta.
 (VIII, 49: 5-8; 50: 1-4)

Alla fine «presso alla donna s'addormenta». La ripresa dell'immagine del «ronzino» e le continue allusioni ad atti erotici mostrano come dall'inizio Ariosto volesse capovolgere la situazione boccacesca. Il suo Rustico non caccia «il diavolo nell'inferno», ma s'intoppa al primo tentativo, il suo «asinello» non riesce proprio a galoppare. Seguono le avventure di Angelica nell'isola di Ebuda che vedrà la partecipazione di Ruggiero e poi più avanti s'intrecceranno con quelle di Orlando che riesce a uccidere l'orca, segni della potenza giovanile.

L'*Orlando furioso* è costruito sulle modalità dell'opposizione e della sovrapposizione «di vecchio e nuovo, tradizione e innovazione, sconosciuto e noto»²⁸, che determinano le sequenze discorsive come ad esempio la compresenza nell'intero poema di due movimenti, quello «errante» e quello orientato verso una meta, nel quale privilegia però la fase di movimento verso la meta più che il suo raggiungimento²⁹. Il poema si dispone dall'inizio su unità dicotomiche: *donne/cavalier*, *cortesie/audaci imprese*, *armi/amori*, unità che convergono verso l'io del poeta: «io canto». La costruzione è triangolare, con la voce narrante al vertice e alla base le contrapposizioni binarie, a partire da quella primaria tra il «poema encomiastico» e il «romanzo d'amore», che costituisce il parametro esterno del discorso narrativo. I costituenti spaziali e temporali poi oscillano tra la concretezza del realistico – sino a comprendere luoghi ed eventi del tempo della scrittura, per di più in evoluzione tra la prima e l'ultima edizione – e il vago del fantastico, con spostamenti dei personaggi in luoghi propri di un favoloso presentato con gli stilemi del reale. L'interagire delle due modalità del dire è profondamente radicato nel poema, il che evidenzia una suddivisione di fondo tra una prima parte in cui predomina il «cavalleresco», il fantastico, e una seconda in cui è l'epico,

²⁸ G. Giudicetti, *Mandricardo e la melanconia* cit., pp. 31-33.

²⁹ Georges Güntert, *Strategie narrative e discorsive nel «Furioso»: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, in «Esperienze letterarie», XXX, 2005, 3-4, pp. 51-80. Si veda anche Corrado Bologna, *La macchina del Furioso. Lettura dell'«Orlando furioso» e delle Satire*, Torino, Einaudi, 1998.

il realistico, a determinare la narrazione. Il punto di cesura si colloca tra i canti XXII e XXV, costruiti a cerchio intorno al tema del travestimento, della confusione d'identità, con la scomparsa di alcuni personaggi tra i quali Angelica³⁰, e «dal canto XXIV la pazzia di Orlando» che «cessa di essere un fatto privato per diventare, fino al rinsavimento, un problema della cristianità in guerra»³¹.

Vi è nel poema una disposizione labirintica degli enunciati³² e un'ampia utilizzazione delle enumerazioni, allo scopo di mostrare al lettore la profonda contraddittorietà del reale, le sue illusioni, i suoi inganni, contraddittorietà del reale resa unità narrativa nel secondo castello di Atlante, il Palazzo (XII, 8: 1-2). Attraversato il bosco i cavalieri perdono il contatto con la realtà ed entrano nel mondo delle illusioni in cui vedono ciò che desiderano vedere. Hanno ormai varcato «la soglia dell'inesistente. L'immagine del desiderio tanto più si allontana quanto più è inseguita, pur senza dissolversi totalmente. Appare e scompare in una continua altalena di illusione e delusione, alimentando ad ogni istante la speranza [...] con la possibilità del successo, per impedire che l'impulso alla ricerca venga meno»³³. È un esempio dell'ironia della situazione potenziata nel momento in cui Angelica (l'immagine proiettata dal desiderio dei vari cavalieri), penetra nel Castello. Risulta presente e nel contempo assente perché presente nell'illusione: «levò dagli occhi a Sacripante il velo. / Credette a lui sol dimostrarsi, e avvenne / ch'Orlando e Ferràu le sopravvenne. // Le sopravvenne Ferràu et Orlando; / che l'uno e l'altro parimente giva / di su di giù, dentro e di fuor cercando / del gran palazzo lei, ch'era lor diva. / Corser di par tutti alla donna, quando / nessuno incantamento gli impediva: / perché l'anel ch'ella si pose in mano, / fece d'Atlante ogni disegno vano» (XII, 28: 6-8; 29).

I vari episodi che ruotano intorno ad Angelica s'interrompono, s'intrecciano, scandiscono il tempo della narrazione, come l'io narrante non manca d'indicare esplicitamente varie volte³⁴. Verso la metà del canto VII, ad esempio, afferma:

Stava Ruggier in tanta gioia e festa,
mentre Carlo in travaglio et Agramante,
di cui l'istoria io non vorrei per questa
porre in oblio, né lasciare Bradamante,
che con travaglio e con pena molesta

³⁰ G. Güntert, *Strategie narrative e discorsive nel «Furioso»* cit., pp. 69 ss.

³¹ G. Giudicetti, *Mandricardo e la melanconia* cit., p. 44.

³² Daniela Delcorno Branca parla del «fascino della narrazione a labirinto, calcolatissima al di là delle apparenze casuali» (Daniela Delcorno Branca, *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973, p. 16).

³³ Giovanna Barlusconi, *L'«Orlando furioso» poema dello spazio*, in *Saggi sull'Ariosto*, a cura di Enzo Noè Girardi, Milano, Vita e Pensiero, 1977, p. 61.

³⁴ Cfr. Leonzio Pampaloni, *Per un'analisi narrativa del «Furioso»*, in «Belfagor», XXVI, 1971, pp. 133-150.

pianse più giorni il disiato amante³⁵,
 ch'avea per strade disusate e nuove
 voluto portar via, né sapea dove.

Di costei prima che degli altri dico,
 che molti giorni andò errando [...]
 (VII, 33; 34: 1-2)

Segue una fitta rete di episodi che s'intersecano, secondo la tecnica tradizionale dell'*entrelacement*, con velate allusioni ironiche alle modalità dell'interruzione-sospensione e della ripresa della narrazione a volte con intervalli molto ampi, come nell'episodio di Angelica che in un bosco vede Medoro che giace ferito tra due compagni morti (XII, 65). Segue il verso: «ma non dirò di Angelica più innante; / che molte cose ho da narrarvi prima» (XII, 66:1-2). La ripresa della narrazione di Angelica e Medoro ci sarà solo nel canto XIX, 16. Vi sono scandite varie pause nella presenza/assenza di Angelica tra il canto I e il XXIX, quello della sua uscita di scena definitiva: è assente dal III all'VIII, dal XIII al XIX e dal XX al XXIX.

L'interruzione sostanzialmente è una micro-unità del «non finito», con la peculiarità del suo costante ripetersi e la necessità della ripresa e del ricordo. L'io narrante se ne serve con modalità diverse³⁶. Nel canto XIII, ad esempio, si legge che variando vuole evitare di annoiare il pubblico:

Ma lasciàn Bradamante, e non v'incresca
 udir che così resti in quello incanto [di Atlante];
 che quando sarà il tempo ch'ella n'esca,
 la farò uscire, e Ruggiero altrettanto.
 Come raccende il gusto il mutar esca,
 così mi par che la mia istoria, quanto
 or qua or là più variata sia,
 meno a chi l'udirà noiosa fia.
 (XIII, 80)

Il narratore si preoccupa tuttavia di togliere al lettore ogni preoccupazione sulla sorte dei personaggi, ricordandogli la sua superiorità e, di conseguenza, la possibilità di gestire il racconto a proprio piacimento. L'antinomia riposta nel suo «non voler essere noioso» è sorridente e mostra la consapevolezza delle sue capacità artistiche. Altre volte sembra contraddire questa tesi, come quando ne

³⁵ Evidente è la ripresa di stilemi danteschi dal V canto dell'*Inferno*.

³⁶ Per i sommari nell'*Orlando Furioso* si veda Marco Praloran, *I sommari iterattivi nel «Furioso»*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo, a cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 49-73.

ripone (ironicamente) la causa nella fonte, nel narratore per antonomasia, in «Turpin, che tutta questa istoria dice» e «fa qui digresso e torna in quel paese / dove fu dianzi morto il Maganzese», ossia Pinabello, ucciso da Bradamante, (XXIII 38: 6-8)³⁷. I cambiamenti di scena o la fine dei vari canti sono, per lo più, giustificati con una leggera ironia che pone ovviamente l'autore su di un livello superiore rispetto ai personaggi e al lettore/uditore, anche quando può sembrare esattamente il contrario, come alla fine del canto XXIII:

Ma son giunto a quel segno il qual s'io passo
vi si potria la mia istoria esser molesta:
et io la vo' più tosto differire,
che v'abbia per lunghezza a fastidire.
(XXIII, 136: 5-8)³⁸

Come motivo per l'interruzione si passa in altri casi dalla noia del lettore alla stanchezza dell'autore, rappresentato sia nel suo recitare sia nel suo scrivere i versi: «Non più, Signor, non più di questo canto; / ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto» (XIV 134: 7-8) e «Ma prima che più inanzi io lo [Astolfo che inseguendo le arpie penetra nell'inferno] conduca, / per non mi dipartir dal mio costume, / poi che da tutti i lati ho pieno il foglio, / finire il canto, e riposar mi voglio» (XXXIII 128: 5-8). Nel chiudere il canto ne ripone qui la causa nel suo modo di lavorare e (ironicamente) nella necessità di riposare.

In vari brani l'io narrante allude al suo *poter* muovere i personaggi a suo piacimento, seguendo un disegno complessivo con relazioni sistemiche interne alla diegesi. Si veda, ad esempio, il canto XXIX dove afferma che sarebbe «pazzia» voler raccontare tutte «le pazzie di Orlando» poiché «tante e tante fur, ch'io non so quando / finir: ma ve n'andrò scegliendo alcuna / solenne et atta da narrar cantando, / e ch'all'istoria mi parrà opportuna» (XXIX, 50: 1-6). A volte Ariosto utilizza stilemi propri del linguaggio religioso («solenne»), di quello tecnico del genere («narrar cantando») e, infine, di quello che nasce dall'intrecciarsi della storia narrata e di quella vissuta con una coerente selezione dei fatti da narrare («opportuno»). Il canto si chiude (XXIX, 73-74) con alcune annotazioni misogine dell'io narrante sulla fuga di Angelica, fuga resa possibile dall'anello incantato che la rende invisibile ad Orlando.

Per le interruzioni non manca di riporne la causa anche nella propria «alta fantasia, ch'un sentier solo / non vuol» che «segua, quindi» lo «guida» e lo «ritorna

³⁷ Per il ricorso a Turpino come autorità nella tradizione della letteratura cavalleresca cfr. Giovanni Battista Bronzini, *La credibilità della narrazione*, in *Tradizione di stile aedico dai cantari al «Furioso»*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 67-82.

³⁸ Alla fine del canto XXIX (74: 5-8) leggiamo: «Ma prima che le corde rallentate / al canto disugual rendano il suono, / fia meglio differirlo a un'altra volta, / acciò men sia noioso a chi l'ascolta».

ove il moresco stuolo / assorda di rumor Francia e di grida» (XIV, 65: 1-4). Con un'oscillazione che è tipica del ritmo narrativo del *Furioso* scandito sul «non finito», si pone però contemporaneamente sul versante opposto nel dichiarare, con un'ironia sull'autoironia apparente, il suo non sapere: Ippalca insegue Rodomonte che le ha tolto «Frontino, il buon destrier» (XXVI, 55: 2) e «Tra vie le fu (*non so già come*) detto / che quivi il troveria con Ricciardetto» (XXVI, 55: 7-8).

A volte il narratore afferma di non riuscire a scegliere, giocando in tal modo sulla molteplicità e sul disaccordo delle varie versioni. Un esempio lo si ha nelle tre possibilità della fine del vecchio monaco scagliato in mare da Rodomonte:

Che n'avvenisse, né dico né sollo:
 varia fama è di lui, né si ragguaglia.
 Dice alcun che si rotto a un sasso resta,
 che 'l piè non si discerne da la testa;

et altri, ch'a *cadere* andò nel mare,
 ch'era *più di tre miglia* indi lontano,
 e che *morì per non saper notare*,
fatti assai prieghi e orazioni invano;
 altri, ch'un santo lo venne aiutare,
lo trasse al lito con visibil mano.
 Di queste, qual si vuol, la vera sia:
 di lui non parla più l'istoria mia.
 (XXIX, 6: 5-8 ; 7)

Il riferire alla «fama», il modo realistico d'ipotizzare lo sfracellarsi del monaco sulle rocce, nella prima versione tramandata, il suo non saper nuotare, per cui neanche le preghiere lo possono salvare, sino allo spettacolare, ingenuo, miracoloso salvataggio ad opera di una «visibil mano» – il «visibile» si contrappone all'*invisibile* che ci si potrebbe aspettare³⁹ –, sono segnali dell'ironia sul genere, sui modi di costruire il racconto delle vicende, sulle possibili falsificazioni e ovviamente sull'ingenuità di un certo pubblico (ascoltatori e lettori), a seconda del ceto sociale e del credo religioso.

L'io narrante non tralascia d'ironizzare anche sul *suo* non essere come narratore onnisciente, e dà la colpa alla propria distrazione:

Sovviemmi che cantare io vi dovea
 (già lo promisi, e poi *m'uscì di mente*)
 d'una sospizion che fatto avea
 la bella donna di Ruggier dolente

³⁹ Stilema tipico di Ariosto è il capovolgimento delle aspettative del lettore. Qui «un'*invisibile* mano» è sostituita da «visibile», con un'ironica allusione alla *realtà* di quello che si vede o si crede di vedere.

[...]

Dovea cantarne, et altro incominciai,
 perché Rinaldo in mezzo sopravvenne;
 e poi Guidon mi diè che fare assai,
 che tra camino a bada un pezzo il tenne.
 D'una cosa in un'altra in modo entrai,
 che mal di Bradamante mi sovenne:
 sovienmene ora, e vo' narrarne inanti
 che di Rinaldo e di Gradasso io canti.
 (XXXII, 1: 1-4; 2; mio il corsivo)

Il «non finito» ordina la narrazione su più livelli. Il primo livello è quello delle peripezie dei vari «cavalieri» e delle «dame», il secondo quello delle novelle inserite, il terzo quello dell'io narrante, tutti soggetti alla sospensione della narrazione di certi eventi. Nella dinamica del «non finito» i personaggi entrano in concorrenza tra loro e sollecitano il narratore a cantare le loro avventure. Nel canto XV se ne trova la forma più nota (e moderna, di cui si sono ricordati Pirandello e Italo Calvino); il personaggio, «Astolfo d'Inghilterra», fa, gridando, dei cenni e prega il narratore di non lasciarlo «nella penna», ossia di non dimenticarsi di lui:

Di questo altrove io vo' rendervi conto;
 ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,
 il qual mi grida, e di lontano accenna,
 e priega ch'io nol lasci ne la penna.
 (XV, 9: 5-8)

Il dialogare dei personaggi con il loro autore non è innocente. Infatti, all'interno delle possibilità del «non finito» rischiano di essere dimenticati o estromessi dal racconto. Vi sono i casi in cui un personaggio non lo interessa più e quindi viene posto al di fuori dell'orizzonte del racconto. Il caso più eclatante è quello di Angelica; dopo aver narrato nel canto XXX che riesce, grazie all'anello magico che la rende invisibile, a sfuggire a Orlando impazzito, accenna soltanto al suo ritorno nel suo regno con Medoro, una vicenda che «forse altri canterà con miglior plettro», poiché lui è «a dir tante cose intento» che di seguir più questa non gli «cale» (XXX, 16-17). Il distacco da Angelica era cominciato nel canto XII, quando la donzella in fuga aveva incontrato nel bosco il giovane Medoro, che per recuperare il cadavere del suo re aveva messo a rischio la propria vita: Angelica dopo molto errare, era giunta «in un bosco, dove iniquamente / fra duo compagni morti un giovinetto / trovò, ch'era ferito in mezzo il petto» (XII, 65: 5-8), ma il narratore interrompe il racconto: «Ma non dirò d'Angelica or più innante; / che molte cose ho da narrarvi prima» (XII, 66: 1-2). Lo riprenderà poi solo nel canto XIX (16 ss), con un riavvicinamento a spirale e con la focalizzazione su Medoro:

Giacque gran pezzo il giovine Medoro,
 spicciando il sangue da sì larga vena,
 che di sua vita al fin saria venuto,
 se non sopravvenia chi gli diè aiuto.

Gli sopravvenne a caso una donzella,
 avolta in pastorale et umil veste,
 ma di real presenza e in viso bella,
 d'alte maniere e accertamente oneste.
 Tanto è ch'io non ne dissi più novella,
 ch'a pena riconoscer la dovreste:
 questa, se non sapete, Angelica era,
 del gran Can del Catai la figlia altiera.
 (XIX, 16: 5-8; 17).

La strofa 17 è piena d'ironia del narratore (verso il lettore/ascoltatore) che confessa di *non riconoscere* quasi la donzella della quale non ha raccontato più da parecchi canti le avventure. Angelica prova per il giovane una «insolita pietade in mezzo al petto» (XIX, 20: 5); usando le sue conoscenze di chirurgia apprese in India e un'erba di cui il narratore confessa (ironicamente) di «non sapere» quale fosse la virtù curativa, aiutata da un pastore, riesce a bloccare l'emorragia e guarisce Medoro. Dopo un elenco degli innamorati che hanno inseguito invano Angelica, narra che la donzella «a Medor la prima rosa / coglier lasciò, non ancor tocca inante: / né persona fu mai sì avventurosa, / ch'in quel giardin potesse por le piante. / Per adombrar, per onestar la cosa, / si celebrò con cerimonie sante / il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore, / e pronuba la moglie del pastore» (XIX, 33). L'interruzione rafforza l'ironia sorridente del narratore che parla di «cerimonie *sante*» celebrate sotto l'auspicio di Amore e con la moglie del pastore come «pronuba» ammiccando all'uditore. Si tratta di un segno di simpatia verso la donzella che era stata causa di tanti trambusti. Angelica esce dunque dallo spazio del racconto, ma è soltanto nel canto XXIII, 129-131, che l'autore si libera definitivamente di lei. Qui esplose la pazzia di Orlando. La sua violenza distruttiva si scaglia contro l'oggetto esterno e, all'interno dell'io, contro la propria identità; entrambi si frantumano in mille pezzi. Orlando scaccia Angelica e se stesso come essere pensante e razionale dal poema. Con la donzella interagivano i vari cavalieri; con la sua uscita di scena si stemperano in parte le «smanie d'amore» e si entra nella fase in cui ha il sopravvento l'epico.

In questa seconda parte il fine educativo si rafforza, con frequenti riflessioni moraleggianti dell'io narrante e si riduce in parte l'interruzione. Ariosto ricorda a Ippolito che la gentilezza e la cortesia, presenti tra gli antichi, sono rarissime tra i moderni, per la predominanza degli «empi / costumi» (XXXVI, 2: 1-4). A sostegno della sua tesi dà un elenco dei «tiranni atrocissimi» (XVII, 1: 5) mandati dal «giusto Dio» (XVII, 1: 1) «per pena e per tormento» (XVII, 4: 4), ogni volta che i peccati degli uomini «hanno di remission passato il segno» (XVII, 1:

2). Suo scopo è di mostrare che «la giustizia» di Dio è «uguale alla pietà» (XVII, 1: 3-4) e ciò non solo «al tempo antiquo» (XVII, 3: 5-6), ma sempre, anche nel proprio tempo per i «moltiplicati et infiniti [...] / nefandi, obbrobrïosi errori» (XVII, 5: 3-4). Da ciò l'importanza di avere dei principi che non lottino tra loro, ma «in augumento de la santa fede» e a difesa e per il bene dei propri sudditi (XVII, 74: 2). Seguono poi cinque strofe (75-79) in cui Ariosto si rivolge ai re dei più potenti stati d'Europa e al papa Leone X per convincerli della necessità di cessare di confrontarsi per interessi personali, mentre l'Italia «d'ogni vizio fetida» dorme ubriaca e non le «pesa / ch'ora di questa gente, ora di quella / che già serva» le fu, sia «fatta ancella» (XVII, 76: 5-8). Solo così si potrà realizzare una nuova unità nel mondo cristiano e agire per il bene del popolo. In tale angolatura va letta la descrizione delle immagini incise da Merlino presso una fonte sulle pareti di marmo. Vi si vede una bestia «di crudel vista, odiosa e brutta» con le orecchie d'asino, la testa e i denti di lupo, le «branche di leon, l'altro che resta, / tutto era volpe» (XXXVI, 31: 2-6). La bestia mostruosa rappresenta la cupidigia, l'avarizia, la violenza, la crudeltà, l'astuzia, la discordia, il male in genere dovuto alle liti e ai contrasti tra gli stati e tra i singoli individui. Infatti, sembra attraversare la «Francia e Italia e Spagna et Inghilterra, / l'Europa e l'Asia, e al fin tutta la terra» (XXXVI, 31: 7-8). La bestia lascia dietro di sé dovunque feriti e morti, dai più umili ai più potenti: re, papi, cardinali che avevano contaminato «la bella sede / di Pietro, e messo scandol ne la fede» (XXXVI, 32: 5-8). Penetra in ogni luogo ed è persino «adorata da la gente sciocca». La bestia mostruosa nell'illustrazione viene attaccata e uccisa da vari re e principi europei che «avean lor nomi chi sopra la testa, / e chi nel lembo scritto de la vesta» (XXXVI, 34: 7-8). Sono Francesco I, Massimiliano d'Austria, Carlo V, Enrico VIII, Leone X, finalmente uniti per sconfiggere il male. Malagigi, dotato di poteri magici, racconta ai suoi compagni i fatti, precisando che non si tratta di storia «di ch'abbia autor fin qui fatto memoria» (XXXVI, 38: 8). È stato Merlino ad anticipare i tempi e a leggere nel futuro. La bestia era uscita dall'inferno quando si cominciò a tracciare i confini (diritto di proprietà). Seguono dieci strofe in cui Malagigi narra eventi accaduti all'inizio del Cinquecento, menzionando i re e i principi più rappresentativi, tra i quali gli Este, i Gonzaga, i Montefeltro, i Medici, ecc., visti nel loro sforzo comune di uccidere la belva. È evidente che l'autore si muove sul piano del desiderio. L'autore e i suoi lettori/ascoltatori sapevano che la concordia e la pace erano ben lontane dall'essersi affermate, ma si apriva con il «non detto» una speranza verso il futuro. Nel *Furioso* Merlino anticipa la storia, ma il destinatario del poema sa che l'autore della storia di Merlino è il narratore che ha conoscenza diretta di quegli eventi. Si favorisce così un processo continuo di decostruzione dal parte del lettore/spettatore.

Nel canto XXXIII vengono descritte pitture fatte fare da Merlino ai «demoni in una notte» (XXXIII, 4: 8), in cui si rappresentano le guerre tra francesi e imperiali combattute in Italia, comprendenti (naturalmente nell'ultima versione) anche il sacco di Roma (XXXIII, 55). L'inizio del canto XXXIV poi parla

subito nella prima ottava dell'«accecata Italia e d'error piena», dove «Innocenti fanciulli e madri pie / cascan di fame, e veggon ch'una cena / di questi mostri rei tutto divora / ciò che del viver lor sostegno fora» (XXXIV, 1: 5-8). Il «fetore e l'ingordigia» l'hanno sommersa e sono scomparsi il «bel vivere» e la quiete di un tempo. Gli affanni, le guerre e la povertà tormentano i suoi abitanti e si sostiene che ciò durerà per «molt'anni» (XXXIV, 2). Tragica è l'ironia rivolta contro certe forme assolute di concepire il potere politico e religioso. La lode verso Ippolito va letta perciò tenendo conto di quanto dice sulla fama eterna concessa dalla poesia. All'inizio del canto XXXV la sua funzione è in linea con quella tradizionale con i due «cigni» che salvano dall'oblio i nomi di coloro che sono stati celebrati in versi degni di questo nome, anche se la collocazione nel tempio dell'Immortalità avviene a volte con il *falso*, poiché la poesia può fondarsi sulla finzione (XXXV, 15-16). L'intero poema riceve progressivamente una tonalità distaccata, disincantata e sottile; il «non finito» ha la funzione di sollecitare l'attenzione e suscitare l'interesse per il messaggio sottostante al testo anche ai lettori ingenui, oltre che a quelli acuti i quali riescono a raggiungerlo sollevando i veli disposti abilmente dalle modalità discorsive e concettuali dell'ironia. La stessa iperbolica lode di Ippolito e degli Estensi in tutto il poema (soprattutto nell'ultimo canto) rientra in questa strategia. Viene, infatti, messa in rapporto con il comportamento dei cortigiani, come ad esempio nell'inizio del canto XVIII in cui si elogia la «prudenza» e la «razionalità» del cardinale nel dare giudizi, in contrapposizione all'impulsività e al comportamento autoritario di Norandino nell'episodio di Grifone e Damasco.

L'opposizione tra il «detto» e il «sottinteso» viene spostata dal testo al destinatario, accentuando così la sua «funzione prosopoietica», ossia la relazione dia-logico-dialettica tra chi narra e chi ascolta. Il «non detto» contribuisce a imporre una fruizione nuova del poema⁴⁰.

Nel rappresentare Angelica come immagine della bellezza e del desiderio, Ariosto non tralascia d'ironizzare sulla sua presunta verginità e sul fatto che l'amore rende ciechi. Dopo aver raccontato dei contatti avuti da lei con Orlando, grazie al quale «'l fior virginal [...] avea salvo, / come se lo portò dal materno alvo» (I, 55: 7-8), aggiunge:

Forse era ver, ma non però credibile
 a chi del senso suo fosse signore;
 ma parve facilmente a lui [Orlando] possibile,
 ch'era perduto in via più grave errore.
 Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
 e l'invisibil fa vedere Amore.
 Questo creduto fu; che 'l miser suole

⁴⁰ Cfr. Dina Derentiis, *Ironie und différance in «Orlando furioso»*, in «Horizonte», 2005, 9, pp. 45-54.

dar facile credenza a quel che vuole.
(I, 56)

Lascia comunque al lettore la scelta. La contrapposizione tra l'*invisibile* e il *visibile*, imposti da Amore, rimanda a un permanente stato di conflitto in cui l'autore stesso in varie parti del poema confessa di trovarsi. Ciò riguarda sia le vicende del racconto sia quelle degli episodi narrati con una stratificazione a più livelli da quello personale di Ariosto a quello dei personaggi principali: Orlando, Rinaldo, e soprattutto Bradamante e Ruggiero.

Nel vortice degli episodi interrotti e ripresi Ariosto cerca di rappresentare il caos dell'esistenza. Apre scontri dialettici con i suoi personaggi e i suoi interlocutori per sentirsi *vivo* in uno scorrere di pensieri che coinvolgono l'amore, la politica e la convivenza sociale in genere. In tale ottica non esistono personaggi maggiori e minori, avendo tutti la loro funzionalità all'interno della rete concettuale su cui si regge il poema. Si consideri ad esempio «la ribalda / vecchia Gabrina» (XXVI, 8: 7-8), della quale si parla solo con appellativi, come «malvagia» «traditrice» «avara», sino a dire «che di rabbia avanzò le tigri e l'orse» (XXIII, 48: 4):

Avea la donna (se la cresspa buccia
può darne sudicio) più de la Sibilla,
e pareva, così ornata, una bertuccia,
quando per muover riso alcun vestilla;
et or più brutta par, che si corrucchia,
e che dagli occhi l'ira le sfavilla:
ch'a donna non si fa maggior dispetto,
che quando o vecchia o brutta le vien detto.
(XX, 120)

Gabrina compare e scompare, sino a «sparire» in un accennato accoppiamento con un uomo che la uguaglia in malvagità e la ucciderà, dopo che lei era giunta ad avvelenare il proprio marito, per liberarsi dell'ostacolo alla sua passione, al voler apparire quello che non era, ad aver mostrato la sua avarizia, la sua superbia, ecc.; la sua malvagità raggiunge il punto culminante nel momento in cui accusa Zerbino (il cavaliere che la protegge per rispetto al codice d'onore della cavalleria) di aver ucciso Pinabello, facendolo così condannare dal re Anselmo a essere squartato nel posto dove era stato trovato il cadavere di suo figlio. Anche se Zerbino verrà liberato da Orlando, l'io narrante non manca di sottolineare la rapidità con cui viene emessa la sentenza, senza alcun controllo della veridicità delle affermazioni fatte dalla vecchia: «Altra essamina in ciò non si faceva; / bastava che 'l signor così credea» (XXIII, 51: 7-8).

Orlando nella sua follia distruttiva (che esplode nel canto XXIII), avrebbe ucciso Angelica e avrebbe fatto così «di sé vendetta e di *mill'altri* a un tratto» (XXIX, 73: 8), se questa non si fosse resa invisibile grazie all'anello incantato.

L'io narrante si augura che «Ne questa sola, ma fosser pur state / in man d'Orlando *quante oggi ne sono; / ch'ad ogni modo tutte sono ingratoe, / né si trova tra loro oncia di buono*» (XXIX, 74: 1-4), salvo poi a scusarsi all'inizio del canto seguente del non aver saputo vincere con la ragione «l'impeto e l'ira [...] e [...] 'l cieco furor» (XXX, 1: 1-4), della qual cosa ora se ne duole, e piange e sospira senza riuscire però a riparare i danni, poiché, pur ravvedendosi e pentendosi, «quel c'ha detto, non può far non detto» (XXX, 2: 7-8). Scusandosi e chiedendo perdono, annota che se «vinto da l'aspra passion» vaneggia, «date la colpa alla nimica mia, / che mi fa star, ch'io non potrei star peggio / e mi fa dir quel ch'io son poi gramo: / sallo Idio, s'ella ha il torto: essa, s'io l'amo» (XXX, 3: 2-8). L'oscillare tra posizioni misogine e posizioni razionalmente equilibrate e giuste nei riguardi delle donne corrisponde al seguire nel proprio comportamento i dettami della ragione o abbandonarsi al sentimento o agli istinti, come è della vita, scandita da un continuo accavallarsi di incongruenze e sorprese (come si esprime attraverso la sospensione e il «non finito»). Sulla luna l'io narrante non manca di manifestare la sua sorpresa nel vedere di quante persone, ritenute sagge, il senno vi si trova e ne dà un elenco scandito dall'affannoso ripetersi anaforico di «altri». Interessante è, a mio avviso, che l'elenco sia aperto dagli *innamorati* e sia chiuso (ironicamente) dai *poeti*:

Altri in amar lo perde, altri in onori,
 altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;
 altri ne le speranze de' signori,
 altri dietro alle magiche sciocchezze;
 altri in gemme, altri in opre di pittori,
 et altri in altro che più d'altro aprezze.
 Di sofisti e d'astrologhi raccolto
 e di poeti ancor ve n'era molto.
 (XXXIV, 85: 1-8)

Significativo è il riferimento alla «pazzia» di coloro i quali ripongono le speranze nei signori, considerata la precarietà dei benefici che si possono ottenere dai potenti, il che va collegato ai legami del poeta con la famiglia d'Este, a quanto afferma nella *Satira III* e alla sua poesia giovanile. Ironico è il verso 4 in cui si allude alle «magiche sciocchezze», se si considera il peso che la magia ha all'interno del poema. La magia non ha un significato di per sé ma serve per manifestare alcune verità che sarebbe pericoloso sostenere apertamente. Se si «crede» alla magia ci si trova nelle «sciocchezze», ma le sue tipologie possono essere di aiuto per esprimere le proprie opinioni. San Giovanni nella lode verso i veri poeti invita i principi a essere oculati nello scegliere dato che:

Son, come i cigni, anco i poeti rari,
 poeti che non sian del nome indegni;
 sì perché il ciel degli uomini preclari

non pate mai che troppa copia regni,
 sì per gran colpa dei signori avari
 che lascian mendicare i sacri ingegni;
 che le virtù premendo, et esaltando
 i vizii, caccian le buone arti in bando.
 (XXXV, 23)

Superficialmente nell'*Orlando furioso* domina un'atmosfera carnevalesca, la quale si manifesta nel *casuale*, nel *fortuito* e nel *molteplice*⁴¹ (in altre parole nell'*irrazionale*). Questa costante si contrappone però nel livello profondo a una rigida consequenzialità basata sulla *regola*, sul *programmato* e sull'*unità* (ossia sul razionale⁴²). In tale tipologia rientra l'ironica messa in questione dello statuto del genere tradizionale del quale si smaschera l'inconsistenza attraverso una rappresentazione a vortice⁴³, iperbolica, con inattesi sviluppi a cui l'autore sottopone i personaggi nelle loro peripezie.

Senza entrare nella polemica tra i sostenitori di un Ariosto disinteressato alla storia, chiuso nella sua narcisistica esaltazione artistica, di un Ariosto campione dell'armonia, intesa come arte pura, unione di contenuto e forma (De Sanctis, Croce, ecc.), e quelli di un Ariosto particolarmente attento alla realtà storica, alle condizioni politico-economiche e culturali in cui si trova a operare, leggendo il poema nelle sue spinte dinamiche interne, soprattutto quelle dell'interruzione e dell'ironia, si evidenziano i legami con il suo contesto sociale, e non solo nello spazio chiuso della corte di Ferrara. Ariosto vuole realizzare attraverso la poesia e l'arte in genere «una nuova socialità»⁴⁴. Critica l'egoismo, l'egocentrismo, la gelosia, l'ipocrisia, la presunzione, l'avarizia, la non corrispondenza tra il dire e il fare, ma anche la sincerità, la credulità, l'altruismo eccessivi, descritti in modo tale da rendere immediato, nonostante l'indeterminatezza dei circostanziali spazio-temporali, il collegamento con la realtà storica del tempo dell'autore, del suo «crudel seculo» (XXXVI, 8: 7). Si realizza così un intreccio spontaneo tra il fantastico e il reale.

Ariosto nel *Furioso* risolve, tra l'altro, la questione del rapporto tra la storia presente e il fantastico attraverso illustrazioni e profezie che collegano le vicende narrate e i «fatti» del suo tempo, ossia il poetico e la «vera istoria». Lo stilema che gli permette queste fughe in avanti al tempo della storia narrata al suo tempo sono le interruzioni e, a esse correlato, il «non finito», il «non detto».

⁴¹ A volte ne attribuisce la colpa alla fonte: «Ciò che di questo avvenne, altrove è piano. / Turpin, che tutta questa istoria dice, / fa qui digresso, e torna in quel paese / dove fu dianzi morto il Maganzese» (XXIII, 38: 5-8).

⁴² Si consideri, tra l'altro, per lo schema metrico del poema la rigidità dell'ottava.

⁴³ Ne deriva il largo spazio che nel poema hanno i sommari con la loro «funzione di slancio dinamico, di dissolvenza,» per cui «bruciano lo spazio lasciando una sensazione indeterminata e soggettiva di tempo trascorso» (M. Praloran, *I sommari iterattivi nel «Furioso»* cit., p. 62).

⁴⁴ Cfr. S. Jossa, *Ariosto* cit., 10.

Alla fine del poema il personaggio sul quale l'autore rispecchia la sua concezione dell'essere, il suo ideale di convivenza sociale e la sua visione morale è Rinaldo. Anche se è Ruggiero che, sposando Bradamante, dà inizio alla Casa d'Este. Nella sua passione per Angelica anche lui rischia la pazzia come Orlando «che l'uno al tutto furioso e folle, / al sereno, alla pioggia, al freddo, al caldo, / nudo va discorrendo il piano e 'l colle: / l'altro con senno non troppo più saldo, / d'appresso al gran bisogno ti si tolle; / che non trovando Angelica in Parigi, / si parte e va cercandone vestigi» (XXVII, 8: 2-8). Dimentica il suo dovere di difendere la fede e insegue Angelica. Giunto in un luogo selvaggio delle Ardenne viene assalito da uno «strano mostro in femminil figura» (XLII, 46: 8). Gli accade qualcosa che mai aveva sentito: ha paura. Finge coraggio, ma rischia (anche lui come Orlando) di soccombere, infatti «vaneggia et erra» (XLII, 49: 6) e gli trema il cuore «come una foglia» (XLII, 51: 5). Lo soccorre «a tempo un cavalliero» (XLII, 53: 1), che, dopo aver ricacciato il mostro nell'inferno e trattato Rinaldo «fuor de' luoghi oscuri e bui» (XLII, 58: 8) lo accompagna alla fonte dell'«amoroso oblio» (XLII, 60: 8). Interrompendo la racconto di Rinaldo il narratore si rivolge ora direttamente a Ippolito e gli spiega che sono le «gelide acque, / [...] che spengon l'amoroso caldo; / di cui bevendo, ad Angelica nacque / l'odio ch'ebbe dipoi sempre a Rinaldo. / E s'ella un tempo a lui prima dispiaque, / e se ne l'odio il ritrovò sì saldo, / non derivò, Signor, la causa altronde, / se non d'aver beuto di queste onde» (XLII, 61). Appena bevuto un sorso d'acqua sente che escono dal petto «la sete e l'amore», che ha riconquistato la propria libertà ed è consapevole «che sano ha il cor da l'amorose angosce» (XLII, 66: 8). Ora il cavaliere svela prima di sparire la sua identità: «sappi, Rinaldo, il mio nome è lo sdegno, / venuto sol per sciorti il giogo indegno» (XLII, 64: 7-8). Rinsavito si rimette in viaggio per recarsi a Lipadusa e partecipare al combattimento decisivo.

Non meraviglia allora che l'*ironia ariostesca* abbia uno dei suoi tratti più originali in una pulviscolare molteplicità, in un costante oscillare tra le più estreme modalità e direzioni. Nel *Furioso* s'intrecciano più forme d'ironia, senza che sia chiara una disposizione gerarchica. All'ironia dei personaggi tra di loro, si sovrappone, a volte, quella dell'io narrante e a entrambe quella dell'autore, il quale tuttavia non ha sempre una posizione privilegiata per l'azione (latente) in tutto il poema dell'*autoironia* postulata fin dall'inizio che lo pone («quasi») sullo stesso piano di Orlando. Ne risulta sconvolto il quadro di riferimento sistematico e semantico dell'ironia che pone l'*ironista* di fronte a una *vittima* e a un *complice*. S'intercalano, in una corrispondenza armoniosa, gli attanti e gli stilemi discorsivi più diversi. Ci si muove, in altre parole (come nel capolavoro di Cervantes, sebbene con altri procedimenti), all'interno di alcuni dei percorsi tipici della modernità, ad esempio nel «colloquio» che s'instaura ripetutamente, direttamente o indirettamente, tra il testo e il suo destinatario/lettore, con l'interferenza dovuta al fatto che il destinatario postulato sin dall'inizio è Ippolito (e questo anche dopo la morte del cardinale nella rielaborazione del 1532). Tale

intreccio complesso di entità discorsive spiega in parte il successo che il *Furioso* ha avuto, come ipotesto, tra tanti autori rappresentativi del «modernismo», primo tra tutti Italo Calvino⁴⁵, che nell'introduzione ai *Nostri antenati* afferma che Ariosto gli è stato «tra tutti i poeti della nostra tradizione, il più vicino e nello stesso tempo il più oscuramente affascinante». Si dice affascinato dalla presenza nel suo modo di essere scrittore di entità contrapposte. È contemporaneamente «limpido, ilare, incredulo senza problemi» e «in fondo così misterioso, così abile a celare se stesso»; può sembrare «così lontano dalla tragicità profonda che avrà Cervantes», ma ha «tanta tristezza pur nel suo continuo esercizio di levità ed eleganza». È abile nel costruire «ottave su ottave con il puntuale contrappunto ironico degli ultimi due versi rimati, tanto abile da dare talora il senso d'una ostinazione ossessiva in un lavoro folle». Eppure gli appare, nonostante tutto «così pieno d'amore per la vita, così sensuale, così realista, così umano»⁴⁶, tormentato da alcune delle aporie che turbano gli intellettuali del Novecento.

Nell'*Orlando furioso* Ariosto riprende dal genere del suo tempo la *molteplicità*, la «ventura», ma per inserirla e renderla subordinata all'*inchiesta*, alla *quête*, ideologema di base da intendersi come «ricerca dell'oggetto desiderato e degno»; comprende perciò a un livello superiore come unità interagenti accanto agli spazi propri della persona amata anche quelli del tipo di «convivenza sociale» giudicata positivamente anche se non perfetta. Le vicende e i personaggi della tradizione sono sottoposti, mano a mano che si sale verso la rappresentazione nel discorso narrativo, a un processo di frantumazione e moltiplicazione. Ariosto riprende dal genere la «molteplicità» e l'interruzione e né fa uno stilema di base sottomettendolo poi nel suo atto di scrittura (con un forte senso dell'ordine sia concettuale sia linguistico) all'azione di filtro e di «decantazione» dell'ironia che si rivolge principalmente contro la disgregazione, non per arginarla o frenarla, ma per ricostruire, dopo aver preso il genere tradizionale come paradigma, una nuova tipologia che coinvolge e riunisce in sé il fantastico e il reale, il passato e il presente, il sentimentale e il razionale, che interagiscono e stimolano la ricezione del lettore/spettatore, il quale spinto dal doppio livello semantico e dal «non finito» reagisce a quel «dominio dell'apparenza» che per Ariosto è la vita, per cui nel *Furioso* «ciò che appare alla vista in realtà non è (come accade nel castello di Atlante o con Alcina) o è diverso o c'è sotto un inganno, per magia o per malizia»⁴⁷. Nei costituenti semantici quindi vi può essere sempre un secondo significato che il lettore/spettatore deve completare interagendo con l'autore, il narratore, i personaggi, riguardo soprattutto a principi di comportamen-

⁴⁵ Cfr. in proposito il capitolo XI, *Dalla parte del moderno*, nel volume di G. Ferroni, *Ariosto* cit., pp. 415-430.

⁴⁶ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai «Nostri antenati»*, in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, I, p. 1223.

⁴⁷ G. Bàrberi Squarotti, *Gli inganni amorosi* cit., p. 22.

to sociale. L'azione posta negli spazi favolosi dei cantari è in correlazione con il presente della scrittura, con un presente che è anche il nostro.

Calvino non ha dubbi: Ariosto «ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, d'immaginazione, d'ironia, d'accuratezza formale, e come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali». Il *Furioso* ci aiuta a capire che è «un'energia volta verso il futuro [...] non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo»⁴⁸, è un'energia che muove ancora oggi quei lettori che non si lasciano distrarre dai tanti «romori» del nostro tempo, ma cercano di portare avanti il messaggio che ci trasmette quel «non finito» che regola il respiro del poema.

⁴⁸ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai «Nostri antenati»* cit., p. 1224.

LE PATOLOGIE DEL NON-FINITO
LEONARDO DA VINCI E CARLO EMILIO GADDA

Paolo Orvieto

Leonardo da Vinci e Carlo Emilio Gadda: due campioni esemplari del non-finito o dell'opera interrotta; affetti da inibizioni psicologiche certo non episodiche, ma decisamente patologiche. Leonardo, in una dimensione più o meno mitizzata (soprattutto nell'Ottocento), è forse il più celebrato «tuttologo» della storia, non solo italiana: ha indagato e sperimentato le più disparate discipline e branche del sapere – esperto in geologia, architettura, ottica, acustica, musica, anatomia, idraulica, balistica, armamenti navali e terrestri, botanica, fisica, e quant'altro, oltre che, naturalmente, esimio pittore e rispettato letterato. Come Gadda anche lui ingegnere, letterato e anche filosofo (Francesco I re di Francia, suo ultimo protettore, ebbe a dire di lui che mai: «altro uomo fusse nato al mondo che sapessi tanto, quanto Lionardo, non tanto di pittura, scultura et architettura, quanto che egli era grandissimo filosofo»). Tuttavia, come Gadda, raramente ha portato a termine le opere avviate sia nel campo delle scienze che in quello dell'arte e della letteratura.

Le costanti dell'incompletezza e dell'opera abortita erano ben note fin dai suoi primi esaltatori e biografi. Ad esempio Paolo Giovio (1483-1552), umanista, storico e laureato in medicina, che conobbe e frequentò Leonardo a Pavia e poi a Roma, nei suoi *Dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentibus* (1528) e nella sua *Leonardi Vincii vita* (1546), cita più volte Leonardo:

Sed dum in quaerendis pluribus angustae artis adminiculis morosius vacaret, paucissima opera, levitate ingenii naturalique fastidio repudiatis semper initiis, absolvit [Ma, dedicandosi con eccessiva meticolosità a cercare nuovi mezzi e tecniche per un'arte raffinata, riuscì a terminare pochissime opere, scartate sempre le prime idee per volubilità di carattere e per naturale insofferenza]¹.

E così anche il cosiddetto *Anonimo Gaddiano* (materiale biografico raccolto da Antonio Billi e poi ampliato nel 1540 da un anonimo fiorentino, detto

¹ Anche in *Appendice a Carlo Vecce, Leonardo*, presentazione di Carlo Pedretti, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 356.

Gaddiano dal manoscritto Gaddi in cui si conserva l'opera): «Hebbe bellissime inventioni, ma non molto colori le cose, perché mai a sé medesimo satisfaceva, et però tanto rare si trovano le sue opere»²; dove si riporta anche l'episodio in cui Leonardo invita Michelangelo, forse per provocazione, a citare un famoso passo dantesco, e Michelangelo gli risponde: «dichiaralo pur tu che facesti uno disegno di uno cavallo per gittarlo in bronzo e non lo potesti gittare et per vergogna lo lasciasti stare»³. In effetti la gigantesca statua di Francesco Sforza (doveva superare in dimensioni tutte le altre statue equestri), commissionatagli da Ludovico il Moro intorno al 1489, è uno dei più clamorosi fallimenti artistici di Leonardo, tanto che il Moro, dopo mesi di ritardi, chiese a Lorenzo il Magnifico che gli inviasse un altro «maestro» capace di finire l'opera, perché, «benché habbi commesso questa cosa in Lionardo da Vinci, non mi pare si consuli molto la sappi condurre». Il fallimento, secondo il *Gaddiano*, dipendeva non tanto dalla ben nota meticolosa lentezza del maestro, quanto dallo stesso progetto iniziale, già di per sé destinato all'insuccesso: «Fece di terra un cavallo di smisurata grandezza, suvi il duca Francesco Sforza, per gittarlo in bronzo, ma da tutti fu giudicato impossibile, perché voleva gittarlo di un pezzo»⁴.

Tra i molti non-finiti potremmo aggiungere: il suo primo incarico del 1478, una pala per la cappella di san Bernardo nel palazzo della Signoria, un lavoro neppure iniziato, affidato poi al Ghirlandaio e a Filippino Lippi; il *San Gerolamo*, l'*Adorazione dei Magi*, il *Ritratto di Musico* dell'Ambrosiana, la *Battaglia di Anghiari* (forse murata dietro l'affresco vasariano di Palazzo Vecchio, abbandonata per via della sperimentazione della tecnica a encausto), la *Vergine e Sant'Anna* e anche il *Cenacolo* e la *Gioconda* (iniziata verso il 1504 come ritratto di Monna Lisa del Giocondo e lasciata poi interrotta, per essere ripresa solo nel 1514) sono rimasti a lungo non-finiti; la *Madonna Litta* si reputa eseguita in massima parte dagli assistenti, soprattutto da Boltraffio e da Marco d'Oggiono, così come anche la *Vergine delle rocce* per alcuni è stata finita con l'ausilio degli allievi. Vasari dà la sua spiegazione, invero nobile, del non-finito leonardesco, a proposito dell'*Adorazione dei Magi*:

Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna mai finì, parendogli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione dell'arte nelle cose che egli s'imaginava: conciossiaché si formava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'esse fossero eccellentissime, non sarebbero espresse mai⁵.

Uno spirito sempre insoddisfatto, all'inseguimento di un ideale che la mano dell'artefice materiale non potrà mai raggiungere, perché il progetto mentale ec-

² Ivi, p. 360.

³ Ivi, p. 363.

⁴ Ivi, pp. 359-360.

⁵ Ivi, pp. 367-368.

cedeva troppo ogni possibile realizzazione tecnica. Tuttavia anche Vasari diagnostica una congenita incostanza di carattere: «perciò egli si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l'abbandonava»⁶.

Meno nobile la spiegazione del Castiglione nel suo *Cortegiano* (1528): «Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dove è rarissimo ed essi posto ad imparar filosofia, nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle»⁷. Non si tratterebbe tanto di discrasia tra concezione e realizzazione, ma di progetti tanto bislacchi che poi era impossibile tradurre nella più prosaica realtà del dipinto (o della statua): un eccesso di presunzione o, anche, di bizzarria – o incostanza mentale – in cui era già implicito il fallimento dell'opera.

Ai primi del Novecento la discussione, che implica anche le cause del non-finito, si concentra sulla «filosofia» di Leonardo: aveva una conoscenza – che possiamo chiamare in un certo senso filosofica – talmente vasta, poliedrica e polimorfa per cui i singoli interessi si affastellano caoticamente, sempre intersecandosi l'uno con l'altro; oppure i suoi limiti deriverebbero proprio dalla carenza, culturale, di una sistematica elaborazione «filosofica» della realtà? Croce in un saggio del 1906, *Leonardo filosofo*, nega, credo giustamente, una coerente filosofia leonardiana: può essere chiamato filosofo solo per «metonimia o metafora»; sprovveduto di un'interpretazione sistematica, perché «verso l'osservazione e il calcolo effonde ogni suo entusiasmo»; vuole dominare «il mondo esterno», mentre la filosofia contempla «il mondo dello spirito e non quello dei cinque sensi»⁸. La natura, per essere compresa, non necessita di una visione metafisica, bastano le competenze settoriali nelle disparate *artes mechanicae*: perciò la frammentarietà delle sue opere dipenderebbe proprio dal fatto che Leonardo «è tutto chiuso nella meccanica, nella fisica, nella cosmologia, nell'anatomia, con la più completa indifferenza verso problemi d'altra sorta»⁹.

Differente e solo apparentemente antitetico il giudizio di Giovanni Gentile, nel saggio *Leonardo filosofo*, del 1919. Leonardo sarebbe stato eccellente filosofo, pur in possesso di una «filosofia» costruita di volta in volta ad hoc nei differenti settori, limitata ai suoi esperimenti pittorici o scientifici:

Leonardo, artista e scienziato (naturalista e matematico), è filosofo dentro alla sua arte e alla sua scienza: voglio dire che si comporta da artista e da scienziato di fronte al contenuto filosofico del suo pensiero, che non svolge perciò un'adeguata e congrua forma filosofica, ma intuisce con la genialità dell'artista e afferma con la drammaticità dello scienziato. [...] L'esperienza non è più la misura logica del conoscere,

⁶ Ivi, p. 366.

⁷ *Il libro del Cortegiano*, con una scelta delle *Opere minori*, di Baldesar Castiglione, a cura di Bruno Maier, Torino, UTET, 1964, p. 252.

⁸ Benedetto Croce, *Leonardo filosofo*, in *Saggio sullo Hegel*, Bari, Laterza, 1948, p. 212.

⁹ Ivi, p. 214.

ma lo stesso conoscere, il conoscere nella sua schietta originalità; il conoscere certo, al quale si commisura la certezza d'ogni conoscere secondario e derivato¹⁰.

Torna l'ipotesi che la troppo smisurata sete gnoseologica – o smania di conoscenza – avrebbe ostacolato il completamento di opere o progetti, interrotti proprio perché avrebbero arrestato, se conclusi, il quasi patologico imperativo categorico di un ininterrotto e inarrestabile processo euristico. Il non-finito dipenderebbe ancora dall'abissale sproporzione tra l'idea – pregna di un troppo ambizioso progetto metafisico – e l'impossibile realizzazione tecnica, insomma tra teoria e prassi; il che accosta ancor più Leonardo a Gadda, ambedue convinti dell'infinità delle ipotesi ermeneutiche, dell'imperfezione incompiuta che è alla genesi della fenomenologia del reale, che è perciò impossibile ridurre ad una improbabile e troppo empirica perfezione compiuta e che, quindi, sarà, per sua natura convertibile e dilatabile all'infinito:

Leonardo, l'eterno insoddisfatto, incontentabile [...] è al cospetto di quella natura che non si lascia chiudere in nessun libro, e che avvince piuttosto essa a sé l'uomo. [...] Né in arte né in scienza – che già per lui sono una cosa sola – egli concepisce forma perfetta nella quale altri possa posare. [...] Sterminata la natura; irraggiungibile quindi l'ideale della scienza, arte o speculazione che sia¹¹.

Forse la spiegazione oggi più condivisa è quella fornita da uno dei massimi esperti del nostro Rinascimento, Eugenio Garin, che in un saggio del 1962, *L'universalità di Leonardo*, imputa proprio a quella sempre inappagata tensione all'universalità la ragione dell'incompiutezza di molte opere di Leonardo:

In una certa maniera si potrebbe anzi dire che qui ha radice, e insieme risoluzione, l'enigma di Leonardo: nel nesso fra quella instancabile caccia ai significati di tutte le cose, di tutti gli esseri e di tutti i fenomeni, e la coscienza che la loro radice segreta è in una regione che la mente umana accoglie in se stessa¹².

In sostanza un ideale pansofico della mente che si traduce nella pratica in fenomenologia cangiante, quindi inconclusa. Perciò l'opera non compiuta non sarebbe l'inevitabile conseguenza di una visione parcellizzata e limitata della realtà, bensì della sua «coscienza» della «radice segreta», quindi inafferrabile, di ogni fenomeno. Ben noto del resto il disprezzo di Leonardo per ogni cultura altezzosamente apodittica, per tutti gli intellettuali, pieni di albagia e sicumera per il loro sapere libresco, ma che non si sporcano mai le mani con le arti meccaniche:

¹⁰ Giovanni Gentile, *Leonardo filosofo*, in *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 185.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Eugenio Garin, *Universalità di Leonardo*, in *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1972, p. 88.

[...] non sanno questi tali ch'io potrei siccome Mario rispose a' patrizi romani, io sì rispondere, dicendo quelli che dell'altrui fatiche se medesimi fanno ornati le mie a me medesimo non vogliono concedere [...]; or non sanno questi che le mie cose son più da essere tratte dalla sperienza, che d'altra parola, la quale fu maestra di chi ben scrisse e così per maestra la in tutti casi allegherò¹³.

Un iter il suo innanzi tutto gnoseologico – più o meno conscio – che invece non approda alle dogmatiche certezze, ma che è uno scavo fino nei più profondi anfratti della oscura «caverna» (su cui torneremo dopo), che nasconde le ragioni seminali che stanno al di là o al di qua dell'esperienza. Con ennesime coincidenze con Gadda:

Leonardo ha detto come nessun altro che la realtà che il pittore deve dipingere è quel groviglio, quel vortice di elementi e il suo numero; quel gorgo di forze, ma anche la sua armoniosa composizione; per questo ci ha dato la realtà al livello dell'informe e nel contempo la sua risoluzione formale. Per questo le sue forme sono cariche di tutto ciò che si agita informe nel profondo, e pur essendo realistiche sono a un tempo tutto ciò che è al di là e di qua dal mondo dell'esperienza: sono davvero una presa di coscienza totale¹⁴.

È una piena rivalutazione dell'aspetto speculativo di Leonardo, in possesso di una vastissima cultura, fatta di esperienze dirette; in aperta polemica con la cultura latina dei più acclamati umanisti, per lui miope, presuntuosa e imbalsamata.

Certo, pur spesso inconcludente, Leonardo passa per essere il genio più geniale della storia, anche se va detto che molti dei suoi progetti scientifici e letterari – anzi quasi tutti – rimangono alla forma iniziale d'abbozzo e molte delle sue millantate (da parte dei critici) scoperte erano già ben note da tempo: gli ordigni bellici erano stati già ideati dall'ingegnere tedesco Konrad Keyser, le navi e l'«automobile» erano già state progettate dal senese Francesco di Giorgio Martini; il suo aeroplano o strumento volante avrebbe fatto precipitare al suolo rovinosamente chiunque avesse tentato l'esperimento, e poi «nei taccuini dell'ingegnere medievale Villard de Hennecourt troviamo lo schizzo di un uccello snodato capace di battere le ali e in un manoscritto della British Library di Londra il disegno di un paracadute molto simile a quello di Leonardo e altrettanto inefficace perché la loro apertura alare è assolutamente inadeguata al peso di un uomo»; lo scafandro e i guanti palmati erano già in Archimede e nell'Alberti; il sottomarino era già tra i progetti di Cesariano (allievo di Bramante)¹⁵. Insomma una serie di progetti che, lungi dall'essere vere e proprie geniali e fantascientifiche

¹³ *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, a cura di Augusto Marinoni, Firenze, Giunti, 1973-1975, 1975-1980, f. 119v.

¹⁴ E. Garin, *Universalità di Leonardo* cit., p. 105.

¹⁵ Per tutti questi precedenti «inventori» cfr. Serge Bramly, *Leonardo da Vinci. Artista, scienziato, filosofo*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 18, 23, 229.

invenzioni, ripropongono per lo più idee e progetti di altri uomini di scienza o ingegneri, senza che questi vengano approfonditi o davvero innovati, a ennesima riprova dell'incapacità di Leonardo a concentrarsi su di un unico tema, che rimane perciò sempre un *work in progress*. Si consulti a questo proposito l'interessante catalogo della mostra, itinerante per tutto il mondo, sugli ingegneri del Rinascimento che hanno preceduto Leonardo¹⁶.

Senza dubbio in Leonardo, ridimensionata alquanto la sua pretesa pansofia, la smania sperimentale e i sondaggi intermittenti, abbozzati e interrotti, abortiscono l'esecuzione compiuta: sia nel campo artistico che in quello scientifico. Allo scarso numero di opere finite corrisponde un'enorme e caotica massa di taccuini, spesso quasi indecifrabili per il continuo salto da un argomento all'altro, da una disciplina all'altra, e anche per una scrittura troppo spesso di difficile comprensione: perché scriveva da destra a sinistra e per di più «omo senza lettere», ma anche perché il tiro incrociato di una miriade di appunti, nei suoi manoscritti, manomette il legale e coerente montaggio di un organico e anche logico insieme. Come ha detto qualche critico, «salta continuamente di palo in frasca», di cui si rendeva conto anche lo stesso Leonardo: «Si come ogni regno in sé diviso e disfatto, così ogni ingegno diviso in diversi studi si confondere e indebolisce»¹⁷. Il suo pensiero – la sua ricerca – si esaurisce perlopiù nella dimensione circoscritta del singolo foglio, che quasi a se stante – spesso l'interruzione del foglio coincide con l'interruzione della narrazione o della ricerca – costituisce una sorta di scheda intercambiabile. Si veda, ad esempio, la *Lettera* che Leonardo finge indirizzata a un fantomatico Diodario di Soria (governatore della Siria per conto del sultano di Babilonia), che troviamo nel *Codice Atlantico*¹⁸, in cui finge di essere stato inviato nelle regioni siriane per spiegare lo strano fenomeno delle luci notturne emanate dal monte Tauro, che i Siriani avevano scambiato per una cometa. Dal proemio parascientifico si passa a una parte di precisa descrizione geografico-geologica del monte Tauro, con la possibile spiegazione delle luci che emette di giorno verso oriente e di notte verso occidente. Poi segue inopinatamente una serie di cataclismi che devastano la regione (diluvi, slavine o valanghe di neve, incendi), che però non si sa bene in che misura siano fenomeni naturali o le «ruine» profetizzate dal «nuovo profeta». L'inizio è decisamente con pretese letterarie. La *Lettera*, allo stato di opera interrotta, ha tuttavia, come spesso succede anche in Gadda, una preliminare e precisa ipote-

¹⁶ *Gli ingegneri del Rinascimento. Da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, a cura di Paolo Galuzzi, Firenze, Giunti, 1998. La mostra, inaugurata a Parigi nel 1995, poi fu a Firenze nel 1996, a New York nel 1997 e in molte altre città, fino al 2010 a Tunisi.

¹⁷ La citazione è in S. Bramly, *Leonardo da Vinci* cit., p. 317.

¹⁸ *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci* cit., ff. 393v e 573v. La *Lettera* si può leggere anche in C. Vecce, *Leonardo* cit., pp. 279-282; in Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, a cura di Anna Maria Brizio, Torino, UTET, 1973, pp. 334-338, e in Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di Augusto Marinoni, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 194-199.

si di struttura, intitolata *Divisione del libro*, in cui le profezie e la parte del profeta avrebbero un ruolo centrale, invece poi del tutto assenti:

La predica e persuasione di fede; La subita inondazione insino al fine suo; La ruina della città; La morte del popolo e 'l suo pianto e disperazione; La caccia del predicatore e la sua liberazione e benivolenzia; Descrizione della causa di tal ruina del monte; Il danno ch'ella fece; Ruine di neve; Trovata del profeta; La profezia sua; Allagamento delle parte bassa di Erminia occidentale, li scolamenti delle quali erano per la tagliata di monte Tauro; Come il nuovo profeta mostra di credere questa ruina è fatta al suo proposito; Descrizione del monte Tauro e del fiume Eufrates; Perché il monte risplende nella sua cima la metà o 'l terzo della notte, e pare una cometa a quelli di ponente dopo sera, e innanzi di a quelli di levante; Perché essa cometa par di variabile figura, in modo che ora è tondo, or lungo, e or diviso in due o tre parti, e ora unita, e quando si perde, e quando si rivede.

Leonardo si trova nelle regioni d'Erminia, entra nella città di Calindra, vicino al monte Tauro, attraversata dall'Eufrate; la cima del monte manda bagliori di luce di mattina verso oriente e la sera e la notte verso occidente, utile in quanto potente illuminazione per i popoli sottostanti. A questo punto Leonardo spiega le ragioni geologiche di tali rifrazioni di luce; continuando l'*excursus* o *digressio* geografici, descrive la morfologia del monte Tauro e poi le terre sottostanti. Seguono i cataclismi che devastano quelle terre: prima il furore dei venti, poi «le ruine delli gran monti di neve, i quali hanno ripieno tutte queste valli e conquassato gran parte della nostra città»; e, come se non bastasse, i diluvi che hanno sommerso la parte bassa della città e «una subita pioggia, anzi ruinosissima tempesta piena d'acqua, sabbia, fango e pietre, insieme avviluppata con radici sterpi e zocchi di varie piante, e ogni cosa, scorrendo per l'aria, discende sopra di noi». Infine, un incendio con un «foco, il qual pareva condotto non che da' venti ma da trentamila diavoli che 'l portassin, ha abbruciato e disfatto tutto questo paese». Gli uomini, terrorizzati, si rifugiano «in certe ruine di chiese [...] a modo di torme di capre», soccorsi dalle popolazioni vicine, «e tutto questo è niente a comparazione del male che di nuovo è promesso». Come si vede un progetto scientifico-letterario (ma già gli innesti geologici e geografici costruiscono un indigesto meticcio), polimorfa mistura di scritture sospese: discutibili le spiegazioni scientifiche dei fenomeni di rifrazione solare e, per quanto concerne la parte letteraria e profetica, mancano i collegamenti tra le profezie – del resto mai citate – e i cataclismi; manca soprattutto la profezia del profeta, la sua predicazione e la sua fede che avrebbero dovuto salvare le popolazioni che si erano rifugiate in chiese diroccate dalla furia degli elementi, invece salvate da popolazioni limitrofe, una volta nemiche. Si tratta, nel continuo alternarsi dei vari itinerari solo incominciati, di scampoli di percorsi che regolarmente finiscono in un binario morto. Proprio per il polimorfo svariare dei suoi interessi, «Leonardo non si limita mai ad una sola attività; non c'è niente che ri-

esca a coinvolgerlo completamente. La sua mente sembra sempre interessarsi a qualcos'altro. Qualunque soggetto si imponga, non può fare a meno di abbandonarlo per qualche istante e mettersi a vagabondare»¹⁹.

Altri due testi di Leonardo, che a Vecce sembrano giustamente interdipendenti, uno nel *Codice Atlantico*²⁰, l'altro nel *Codice Arundel*²¹, testimoniano altrettanto bene la frammentazione ellittica del suo pensiero e – non secondariamente – l'emersione dal profondo delle paure e dei desideri inconsci dell'autore. Si parte da una dimostrazione naturalistica, scientifica: la terra su un tetto cresce senza sosta, e lo stesso accrescimento della terra si nota anche in un vaso, «e se tu lasciassi passare 10 anni, e misurassi l'accresciuto terreno potresti vedere quanto la terra universalmente è cresciuta; e moltiplicando, vedrai in mille anni quanto la mondiale terra è cresciuta». Dal microcosmo del tetto e del vaso si è passati al macrocosmo del globo terrestre, per cui, per questo suo inarrestabile aumento di volume, «le antiche e disfatte città essere da l'accrescimento della terra occupate e nascoste». Dalla scienza alla fantascienza, con l'ossessionante ipotesi di una apocalisse finale: i monti, ammassi di terra semovente, distruggeranno tutte le vestigia umane. Ma a questo punto, ex abrupto, subentra, interrompendo la narrazione dei monti devastatori, un terrificante mostro marino. Anche la narrazione del mostro marino, con pretese letterarie, rimane allo stadio di esperimento inconcluso con i suoi tre incipit:

O quante volte fusti veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, e con grave e superbo andamento. / E spesse volte eri veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando infra le marine acque, e col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare. / O quante volte fusti tu veduto infra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque²².

Sul verso del foglio, con altro sensibile salto logico, c'è la questione se la vita nasca o no dalla morte, con annessa, con ennesima soluzione di continuità, l'esperienza della inquietante caverna:

E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, rigiratommi alquanto infra gli onbrosi

¹⁹ S. Bramly, *Leonardo da Vinci* cit., p. 93.

²⁰ *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano* cit., f. 715r e v.

²¹ *Il Codice Arundel 263 nel Museo Britannico*, edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dai suoi fascicoli a cura di Carlo Pedretti, trascrizioni e apparati critici a cura di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 1995, f. 155 r=P I.

²² Il testo può essere letto in C. Vecce, *Leonardo* cit., pp. 68-71; in Leonardo, *Scritti scelti* cit., pp. 57-59; e in Leonardo, *Scritti letterari* cit., pp. 184-185.

scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale restato alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa, piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere se dentro vi discernessi alcuna cosa, e questo vietatomi per la grande oscurità che là entro era, e stato alquanto, subito salse in me 2 cose, paura e desiderio: paura la minacciante e scura spionca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa.

Si iniziano, poi subito interrotti, plurimi itinerari narrativi e, quindi, vari percorsi logici: la montagna semovente e sempre più smisurata, il mostro marino, la natura viva che si integra nella natura morta, la disputa se la vita nasca o no dalla morte, la misteriosa caverna all'interno della quale Leonardo vorrebbe scoprire il mistero dell'universo, ma nella quale, pur desideroso di penetrarvi (sete sconfinata di conoscenza), non entra, perché è anche terrorizzato dal buio, cioè da un mistero che teme possa rimanere, anche dopo il suo ingresso nella caverna, celato nella impenetrabile oscurità, indecifrabile. La caverna, penetrabile/impenetrabile, indica forse le ragioni psicologiche dei continui cortocircuiti leonardeschi: una frenesia inconsulta di percorrere le più disparate vie della conoscenza e delle sperimentazioni, per accedere alla conoscenza delle conoscenze, sintesi di tutto lo scibile. Infatti Leonardo pensa addirittura di organizzare in un'opera unitaria tutti i suoi appunti e disegni sparsi, in ben centoventi volumi; ma è anche pienamente cosciente che è assai meglio assistere ad una lezione di anatomia su tutto il corpo di un uomo che consultare la miriade dei suoi disegni anatomici, conoscenze frazionate e sempre parziali e incomplete: «E tu, che di' esser meglio il vedere fare la notomia che vedere fare tali disegni, diresti bene, se fossi possibile veder tutte queste cose, che in tal disegno si dimostrano in una sola figura; nella quale, con tutto il tuo ingegno, non vedrai e non arai notizia se non d'alquante poche vene»²³.

L'uomo – lui in particolare – è costretto a scampoli di pensiero, all'intuizione frammentaria e sempre ipotetica, proprio perché la conoscenza globale – quindi conclusa – è, pur perseguita, inaccessibile: perciò l'inevitabile rinuncia a costringere in un insieme sistematico una materia (*hyle*) organica che non raggiunge mai, aristotelicamente, la forma (*eidos*). Oltre il caso singolo, oltre gli sprazzi di luce, c'è, suggerisce l'inconscio, la cecità dell'inconoscibile, l'«al di là o l'al di qua» dell'esperienza.

Ha pretese inizialmente letterarie anche la *Lettera* che Leonardo finge indirizzare a Benedetto Dei²⁴, in cui descrive, sulle orme del *Morgante* di Luigi

²³ In C. Vecce, *Leonardo* cit. p. 275.

²⁴ Sull'intrigante personaggio Benedetto Dei, spia, cronista della storia di Firenze e amico di Luigi Pulci, cfr. Paolo Orvieto, *Un esperto orientalista del '400: Benedetto Dei*, in «Rinascimento», XX, 1969, pp. 205-275, e Benedetto Dei, *La Cronica*, a cura di Roberto Barducci, Prefazione di Anthony Molho, Firenze, Francesco Papafava, 1985.

Pulci e della *Reina d'Oriente* di Antonio Pucci (*Codice Atlantico*, f. 311r.), la comparsa nelle sue terre di uno spaventoso gigante proveniente dalla «diserta Libia»²⁵: «Questo gigante era nato nel mont'Atalante, ed era nero, ed ebbe contro Artaserse cogli Egizi e gli Arabi, Medi, e Persi, viveva in mare delle balene, gran capidogli e de' navili».

Il gigante dal mare si trasferisce in terra, cade, e pare il crollo di una enorme montagna, «onde la campagna a guisa di terremoto con ispavento a Plutone infernale» (manca il predicato verbale). La gente, credendo che sia morto, cerca di ucciderlo punzecchiandolo con ferri appuntiti, ma il gigante si riscuote, emette «un muglio che parve fussi uno spaventoso tono»; si alza pieno di uomini che si erano attaccati per non cadere ai suoi capelli; molti muoiono, scaraventati a terra e pestati dal gigante. Segue un inciso che sarebbe dovuto inserirsi nel momento in cui gli uomini infestano la capigliatura del gigante: «E attenendosi a' capegli e 'ngegnandosi nascondere tra quegli, facevano a similitudine de' marinai, quand'han fortuna, che corrono su per le corde per abbassar la vela a poco vento». I successivi due frammenti sono anch'essi smembrati dal testo: «Marte temendo de la vita s'era fuggito sotto 'l letto di Giove»; «A similitudine de le formiche che furiano or qua or là su pel rogero abbattuto de la scura del rigido villano». Dopo queste *disiecta membra*, si torna alla descrizione del gigante: i suoi «infocati occhi», «il naso arricciato con l'ampie anari, de quali usciva molte e grandi setole, sotto i quali era l'arricciata bocca, colle grossa labbra, da l'estremità de' quali era peli a uso de le gatte e denti gialli»; con ultima annotazione finale, di non facile comprensione: «Avanza sopra i capi de li omini a cavallo, dal dosso de' piedi in su». Il periodo che segue è anch'esso lasciato in sospeso: «E rincrescendole [al femminile: a chi si riferisce?] il molto chinare e per esser vinto dalla importunità del ...». Il mostro, infuriato, uccide molta gente e il frammento sulla sua carneficina si conclude con un «E noi seguitammo la fuga» (entra inopinatamente in scena anche Leonardo, prima assente). Il brano che segue non sappiamo bene a chi si riferisca, probabilmente alla fuga che conclude il precedente frammento: «O quanti vani assalimenti usati contro a questa indiatolata, a la quale ogni offesa era niente! O misere genti, a voi non vale le inespugnabili fortezze, a voi non l'alte mura de le città, a voi non l'essere in moltitudine, non le case o palazzi!».

Questi plurimi lacerti di un racconto con pretese letterarie proseguono con altro dislocato scampolo di narrazione: dal microcosmo del gigante al macrocosmo della disgraziata condizione degli uomini, che, contrariamente ad altri animali assai più veloci, non hanno la possibilità di fuggire (il brano si collega al primo per via della fuga?):

Certo in questo caso la specie umana ha da 'nvidiare ogni altra generazione d'animali: imperocché, se l'aquila vince per la potenza li altri uccelli, il meno non

²⁵ Anche in Leonardo, *Scritti letterari* cit., pp. 190-193.

son vinti per velocità di volo, onde le rondine colla lor prestezza scampano da la rapina de lo smerlo; i dalfini con lor veloce fuga scampano da la rapina de le balene e de' gran capidogli; ma noi, miseri! Non ci vale alcuna fuga, imperocché questa, con lento passo, vince di gran lunga il corso d'ogni veloce corsiero.

La *consecutio* logica si ingarbuglia sempre di più – Gadda parlerebbe di groviglio o di pasticciaccio: la fuga permette a molti animali di salvare la loro vita dai predatori che la minacciano, ma a noi, esseri senza ali e senza pinne, non è dato fuggire di fronte al pericolo, perché questa (chi? la fuga?), pur procedendo lentamente, vince almeno in persistenza anche il più veloce destriero. La fuga gli è impedita, e allora la vicenda prosegue con l'autore che, essendo in quanto uomo più lento degli uccelli, si trova «con confusa morte sepolto nel gran ventre» (di chi: del gigante, di un mostro marino, di una balena?). La descrizione dello spaventoso gigante della Libia, dopo un groviglio di ellissi e interruzioni – sorta di lavori in corso, mai conclusi –, si conclude con un'ottava, derivata quasi letteralmente dalla *Reina d'Oriente* di Antonio Pucci.

Perché, ci chiediamo, questa frizione fatale tra l'infinito e la sterilità, perché questo continuo accatastamento di materiale *in fieri* che rimane sistematicamente inestricabile ginepraio narrativo in attesa di una improbabile elaborazione organica? I casi sono due: o Leonardo, «omo senza lettere», ha una grande difficoltà a esprimere ciò che vuol dire, oppure il suo pensiero procede per singulti e susulti; manca un plausibile filo conduttore al quale annodare gli sparsi lacerti della scrittura (e del pensiero). Ad esempio, in un passo dei suoi *Quaderni di anatomia*, Leonardo sostiene, giustamente, che «una medesima anima governa questi due corpi» (quello della madre e del feto), per cui conclude «li desideri e le paur e i dolori son comuni sì a essa creatura come a tutti gli altri membri animati [che sono questi «altri membri animati»?], e di qui nasce che la cosa desiderata dalla madre spesso son trovate scolpite in quelle membra del figliolo, le quali tiene a se medesime la madre nel tempo di tal desiderio, e una subita paura ammazza la madre e 'l figliolo»²⁶. In sostanza una penetrante constatazione di psicologia prenatale, del feto che percepisce e condivide le sensazioni e i sentimenti della madre; però poi, col solito cortocircuito, si passa dalla comunione empatica a una improvvisa paura che uccide insieme madre e feto. La conseguenza logica, e davvero precorritrice dei tempi, sarebbe stata: una intensa paura provata dalla madre può, se trasmessa al feto, ucciderlo; invece Leonardo liquida l'iniziale intuizione con una sorta di contrazione brachilogica, per cui alla fine il percorso logico risulta assolutamente banale, proprio perché mutilato se non abortito: se la madre, per qualsiasi motivo, muore, è ovvio che muoia anche il feto.

Dato che il non-finito artistico (nella pittura e scultura) di Leonardo è stato studiato da molti critici con varie spiegazioni, ci siamo soffermati su testi che

²⁶ Leonardo da Vinci, *Quaderni d'anatomia*, a cura di Ove Conrad Langaard Vangsten, Albert Fonahan e Halfan Hopstock, Christiania, Dybward, 1911-1916, 6 voll., III 8 r.

possiamo considerare velleitariamente letterari, connotati da elementi decisamente fantastici (montagne antropofaghe, enormi mostri marini, personaggi, giganti e luoghi d'un favoloso oriente di pura fantasia, cataclismi biblici, profezie che si avverano e profeti salvatori dell'umanità). Ma tutti i suoi cosiddetti *Scritti letterari* sono, rispetto ai generi allora in voga, dei progetti messi in cantiere e mai finiti o, meglio, abborracciati alla meglio e interrotti sul nascere: *Pensieri*, *Favole*, *Bestiario*, *Profezie*, *Facezie*, *Proemi*, scritti vari sono, rispetto a coeve opere di altri autori (tipo, per le *Facezie*, il *Liber Facietiarum* di Poggio Bracciolini e la gustosa e allora celeberrima raccolta di *Motti e Facezie del Piovano Arlotto*) dei semplici abbozzi, sparpagliati qua e là e mai assemblati in organica opera letteraria. Avrebbe potuto raccogliere in un insieme assai più nutrito e curato le cosiddette *Profezie* (primo titolo: *Profezia di Leonardo da Vinci*), genere di intrattenimento, in cui si descrivono dapprima cataclismi e orrori animali e naturali, che però, dopo l'esordio catastrofico, si concludono – sorta di indovinelli – con spiegazioni di oggetti o persone della più banale vita quotidiana. Un solo esempio: «Ritorrerà il tempo d'Erode, perché l'innocenti figlioli saran tolti alle loro balie e da' crudeli omini di gran ferite moriranno», con annessa spiegazione: «De' capretti»²⁷. Inoltre alcune di queste profezie (che Leonardo intitola anche *Pronostico*) mancano della risoluzione finale.

Abbiamo definito il non finito di Leonardo e di Gadda patologici, cioè prelibato oggetto di studio per la psicanalisi. La coazione al non finito di Leonardo è stata già ben indagata da Freud nel suo celebre saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*²⁸. La spiegazione fornita da Freud è abbastanza ovvia: «il ricercatore non lasciò mai completamente libero l'artista, nocendogli talvolta in modo grave, e verso la fine soffocandolo»²⁹. L'ossessione di conoscere tutto lo scibile, nei più disparati settori, lo costringeva a lasciare interrotta ogni opera, artistica ma anche scientifica, perché l'impellente ansia di ulteriori indagini gli impediva di concludere la ricerca o l'opera già iniziata. Da includersi quindi nella categoria dei nevrotici perseguitati dal «rimuginare ossessivo».

Freud, dopo aver ricordato i molti non-finiti elencati da Edmondo Solmi, arriva a queste conclusioni:

[...] si accostava agli spregiati alchimisti, nei cui laboratori la ricerca sperimentale aveva trovato se non altro asilo in quei tempi avversi. Nella pittura, questo lo portò a prendere in mano il pennello sempre più di mala voglia, a dipingere sempre di meno e più raramente, lasciando perlopiù incompiuta l'opera iniziata e poco curandosi del successivo destino dei suoi lavori [...]. Quello che al profano sembra un capolavoro, per il creatore dell'opera è ancora un'incarnazione

²⁷ Anche in Leonardo, *Scritti scelti* cit., p. 313.

²⁸ Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1981, 1 (*Leonardo e altri scritti. Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* [1910] è alle pp. 72-158).

²⁹ Ivi, p. 76.

non soddisfacente dell'ideale verso cui è teso; gli balena in mente una perfezione e ogni volta dispera di riuscire a riprodurla. [...] La lotta sfibrante con l'opera, la fuga finale e l'indifferenza verso il suo successivo destino possono ripresentarsi in molti altri artisti; è certo però che Leonardo dimostrò questo comportamento in misura estrema. [...] In lui si osservava al contrario un approfondimento del tutto eccezionale, un'esuberanza di alternative tra le quali la scelta avviene con esitazione, di esigenze ben difficili da soddisfare, e un'inibizione a concludere che neppure l'inevitabile scadimento dell'artista rispetto al suo progetto ideale è sufficiente a spiegare³⁰.

Era di temperamento abulico, inattivo, indifferente, placido, attento ad evitare qualsiasi ostilità e contrasto, di femminile delicatezza: ogni moto passionale era soffocato e inibito dalla riflessione: «I suoi affetti erano domati, sottomessi alla pulsione di ricerca. [...] Durante questo sforzo di ricerca, amore e odio perdevano i loro connotati e si trasformavano regolarmente in interesse intellettuale. [...] aveva semplicemente convertito la passione in sete di sapere»³¹. Il differimento – per cui si ama e ci si appassiona solo dopo aver conosciuto – diventa una sostituzione. Insomma, come scriveva Valéry, un Leonardo tutto Monsieur Teste e niente cuore³². Una carenza di sentimenti, di vita interiore che si proiettano e si compensano nell'esclusivo interesse per l'esteriore, che però rimane sospeso e incompiuto proprio perché non coinvolge alcun sentimento.

Freud conosceva pregi e difetti di Leonardo tramite, soprattutto, l'allora assai diffuso e accreditato romanzo – a metà strada tra l'accertamento biografico e l'invenzione – di Dmitrij Merežkovskij (1865-1941), autore di una trilogia di libri storicamente ben documentati: *Giuliano l'Apostata o la morte degli dei* (1896), *Pietro e Alessio* (1908) e *Leonardo da Vinci o la resurrezione degli dei* (1901). Lì appunto nel *Diario* dell'allievo Giovanni Boltraffio Freud leggeva quella «tara» caratteriale – l'inconcludenza – che caratterizzava, anche secondo i più stretti collaboratori, il pur venerato maestro:

Mille lavori per volta. Non ne ha ancora finito uno, che già ne comincia un altro. E ogni lavoro per lui assomiglia a un gioco, e ogni gioco a un lavoro. Vario e incostante, Cesare [da Sesto, altro allievo] dice che è molto più probabile vedere la corrente d'un fiume risalir verso la sorgente che non Leonardo cominciare un'opera e condurla in porto. Lo definisce ridendo il più grande dei disordinati, asserendo che di tutte queste sue fatiche non rimarrà traccia alcuna. Leonardo, secondo lui, avrebbe scritto centoventi libri *Delle cose naturali*, ma tutte note buttate giù a casaccio, frammentarie, senza coordinazione: appunti, foglietti

³⁰ Ivi, pp. 78-80.

³¹ Ivi, p. 85.

³² Cfr. Paul Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci. Note e Digressione*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Abscondita, 2002.

staccati – più di cinquemila – in modo che quando ha bisogno di qualche annotazione gli è materialmente impossibile ritrovarla³³.

Ma, come sempre accade in Freud, molti se non tutti i disturbi psichici hanno radici infantili e causali sessuali: Leonardo, pur con più che probabili tendenze omosessuali, sembra assolutamente indifferente al sesso. Non si conoscono suoi rapporti con donne, mentre amava circondarsi di bei ragazzi che accoglieva in casa (Salai, alias Gian Giacomo Caprotti e Francesco Melzi) o che spesso utilizzava come modelli. Per Freud la sessualità infantile si conclude con una potente rimozione sessuale (imposta dalla morale della società degli adulti); allora sono possibili tre esiti differenti per la pulsione di ricerca, che è in sostanza la sublimazione – socialmente accettabile – della rimozione sessuale infantile:

Può accadere che l'esplorazione condivida il destino della sessualità, che la brama di sapere risulti d'ora in poi inibita e la libera attività dell'intelligenza circoscritta, fors'anche per tutta la vita, soprattutto perché poco tempo dopo si fa valere attraverso l'educazione la potente inibizione intellettuale della religione. Questo è il tipo della inibizione nevrotica. [...] / In un secondo tipo lo sviluppo intellettuale è abbastanza robusto da resistere alla rimozione sessuale che lo intacca. Qualche tempo dopo il declino dell'esplorazione sessuale infantile, l'intelligenza irrobustita, memore dell'antico legame, offre il suo aiuto per eludere la rimozione sessuale, e l'esplorazione sessuale repressa fa ritorno dall'inconscio come rimuginare eccessivo, certamente deformata e non libera, ma abbastanza forte da sessualizzare il pensiero stesso e da colorire le operazioni intellettuali con il piacere e con l'angoscia propri degli autentici processi sessuali. L'indagare diventa allora un'attività sessuale, spesso l'unica, e il senso della soluzione intellettuale, della chiarificazione, si sostituisce al soddisfacimento sessuale; ma l'inconcludenza tipica dell'esplorazione infantile si ripete anche qui, dato che questo rimuginare non ha mai fine e che la sensazione intellettuale di aver trovato una soluzione, di cui si è in cerca, si sposta sempre più lontano. / Il terzo tipo, il più raro e perfetto, sfugge in forza di una particolare disposizione sia alla inibizione intellettuale che alla coazione nevrotica a pensare. La rimozione sessuale interviene per la verità anche in questo caso; ma non riesce a respingere nell'inconscio una pulsione parziale del piacere sessuale, bensì la libido si sottrae al destino della rimozione nella misura in cui sin dall'inizio si sublima in brama di sapere e si aggiunge, rafforzandola, alla vigorosa pulsione di ricerca. Anche qui [come nel secondo tipo] l'indagare diventa in certa misura una coazione e un sostituto dell'attività sessuale, ma in virtù della totale diversità dei processi psichici soggiacenti (sublimazione in luogo dell'irruzione dall'inconscio) manca il carattere della nevrosi; viene a cadere il collegamento con i complessi originari che accompagnano l'esplorazione sessuale infantile, e la pulsione può liberamente operare al servizio dell'interesse intellettuale [...]. Esaminando la

³³ Dmitrij Merežkovskij, *Leonardo da Vinci. La vita del più grande genio di tutti i tempi*, Firenze, Giunti, 2005, pp. 32-33.

coincidenza che si nota in Leonardo tra la predominante pulsione di ricerca e l'atrofia della vita sessuale, ridotta alla cosiddetta omosessualità ideale, saremmo propensi a fare di lui un caso esemplare del nostro terzo tipo. Dopo un periodo infantile di curiosità al servizio di interessi sessuali, egli sarebbe riuscito a sublimare la maggior parte della sua libido in una spinta alla ricerca: ciò costituirebbe il nucleo e il segreto del suo essere³⁴.

Limitiamoci all'analisi di Freud: Leonardo apparterebbe al terzo tipo (o forse anche più probabilmente al secondo tipo) della fenomenologia della metamorfosi dalla pulsione sessuale rimossa in inestinguibile sete di sapere; sublimazione che tuttavia mantiene legami più o meno intensi con la rimozione sessuale. Perciò anche la piena soddisfazione artistica, il piacere dell'opera realizzata, proprio in quanto sostituto della fallita soddisfazione fisica e sessuale, non è mai completo: la libido rimane in parte insoddisfatta, perciò l'opera non si conclude, in quanto insoddisfacente. Per di più Leonardo avrebbe trascurato le sue opere, proprio come il padre (ser Piero da Vinci, che si sposò per ben quattro volte, avendo dalle varie mogli ben dodici figli) avrebbe trascurato lui, figlio illegittimo, nei suoi primi anni: «Chi crea artisticamente prova, di certo, un sentimento paterno rispetto alla propria opera. Per le creazioni pittoriche di Leonardo l'identificazione col padre ebbe una conseguenza fatale. Egli creava e non si occupava più delle sue opere, come suo padre non si era occupato di lui»³⁵.

Interessante, sempre relativamente al non-finito leonardesco, quanto Freud scrive a proposito del commento a caldo di Leonardo quando seppe della morte in un carcere francese, del suo protettore Ludovico il Moro: «Il Duca prese lo Stato e la roba e libertà e nessuna sua opera si finì per lui». Imputa al Moro la sua stessa incapacità al compiere fino in fondo un'opera, «quasi volesse – aggiunge Freud – attribuire a una persona che aveva nei suoi confronti dignità paterna la responsabilità dell'aver egli stesso lasciate incompiute le proprie opere»³⁶. Attribuisce al «padre» quella stessa inibizione psicologica di cui il padre era, inconsciamente, il primo responsabile.

Se in Leonardo l'opera interrotta è frequente, in Gadda è una costante: nessuno dei suoi romanzi è concluso. Gadda, come il suo illustre predecessore: ambedue hanno interessi talvolta contrapposti o compensatori umanistico-letterari e scientifici; comune è l'inarrestabile processo della ricerca e della sperimentazione che deve spaziare in ogni campo, senza lasciare niente di inesplorato.

Gadda letterato, Gadda ingegnere, Gadda filosofo: è difficile inseguire uno scrittore così poliedrico, appassionato esploratore dei più vari campi dello scibile, dalla chimica alla biologia, dalla psicologia alla storia, sperimentatore tanto

³⁴ S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* cit., pp. 90-92.

³⁵ Ivi, p. 131.

³⁶ Ivi, p. 132.

incontentabile nell'universo della scrittura da lasciare per decenni nei cassetti pagine di altissimo valore o addirittura capolavori della letteratura (non solo italiana) del Novecento³⁷.

Anche Leonardo, a modo suo, fu uno sperimentatore linguista, basti consultare il suo lungo catalogo di lessemi (si veda il *Vocabulista* di Luigi Pulci), circa novemila, contenuto nel *Codice Trivulziano*: vocaboli per lui estranei – dotti o idiomatici, alcuni addirittura di sua invenzione. Assillati tutt'e due da una inestinguibile sete di conoscenza: «più che di duplicità di formazione e di interessi, si dovrebbe parlare di tendenza all'assimilazione di tutto lo scibile. Come i filosofi e gli scrittori che nel Cinquecento e nel Seicento avevano inseguito il mito dell'enciclopedia, Gadda è spinto dalla sua esigenza di descrivere e di definire verso una cultura che abbraccia la totalità delle discipline e delle cognizioni»³⁸.

L'affinità elettiva con il suo illustre predecessore Leonardo è chiaramente denunciata – e ostentata – da Gadda in un articolo, *La "Mostra leonardesca" a Milano*³⁹:

Avvicinare la mente del disegnatore e del meccanico della Rinascita, cioè seguir da presso e quasi condotti per mano il cammino della indagine; dimettere la facilità dell'apprendimento *standard*, la lentezza banale dell'aspetto informatico, per adeguarci con l'animo a quel travaglio necessitante, che sembra esser pervenuto alla espressione sua come a termine unico della conoscenza [...]. Avvicinare Leonardo! Ci troviamo, davanti a lui, come alla sorgente stessa del pensiero. Qui la nativa acuità della mente si dà liberissima dentro la selva di tutte le cose apparse, dentro la sfera di tutti i «phenòmena»: a percepire, a interpretare, a computare, a ritrarre [...]; un lento cammino della indagine, verso lontane, forse, ma già intravedute verità [...]. Nessuna pseudo-organizzazione del pensiero: nessuna sistemàtica. Il costoso addobbo sistemàtico, a cui tanta gente, e anche di prim'ordine, dedica tanto clamorosa e tanto inane fatica, è perfettamente sconosciuto all'italiano Leonardo⁴⁰.

I tratti comuni del «travaglio necessitante» alla conoscenza, del «lento cammino della indagine» tuttavia dispersa nella selva dei «phenòmena» e della rinuncia a costituire il «costoso addobbo sistemàtico» stabiliscono, per Gadda, un indissolubile gemellaggio psico-caratteriale.

Tuttavia se in Leonardo l'incompiutezza è vissuta pacificamente, avendo soffocato in sé tutte le passioni, in Gadda è costante motivo di angoscia lo sgreto-

³⁷ Aldo Pecoraro, *Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. VII.

³⁸ Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975, p. 56.

³⁹ In «Nuova Antologia», a. 74, n. CDIV, 16 agosto 1939, pp. 470-479.

⁴⁰ In Carlo Emilio Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di Liliana Orlando, Clélia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 401-411.

larsi delle certezze, perseguitato da rimorsi e spesso condannato all'interruzione dell'opera dal senso della sua inettitudine: «Mio padre mi diceva: "Tu non farai niente di buono nella vita". Ho paura che sia proprio così. Finora il grazioso vaticinio si è avverato»⁴¹. Proprio per reagire alla svalutazione e trascuratezza paterna, ambedue ribaltano il complesso d'inferiorità in potente narcisismo.

Gadda, come Leonardo, ha letteralmente paura della donna e del sesso: probabilmente anche lui ha proiettato nella pulsione di analisi e di conoscenza la sua inibita sessualità. In ambedue l'Eros si sublima in Logos:

Freud fa inoltre osservare come l'istinto di conoscere, riferito alla curiosità sessuale, quando sia sottoposto a una repressione prematura e rigorosa, viene trasferito nel campo intellettuale e si sviluppa come epistemofilia, sete di sapere, con la contemporanea sessualizzazione dei processi del pensiero. L'ossessivo diventa un pensatore in eccesso proprio in rapporto alla libidizzazione del pensiero, in quanto questo non gli serve per intrattenere rapporti maturi e attivi con la realtà ma serve solo a se stesso, è intransitivo, ripetitivo, sterile, logicamente perfetto ma perfettamente inutile⁴².

L'indagine mentale stabilisce un rapporto di voluttuoso «possesso» della realtà che sostituisce quello sessuale, anche se la realtà è un'amante che non si concede mai completamente al suo stupratore. Tutta la *Meditazione milanese* di Gadda è un disperato tentativo di esorcizzare l'Eros e di rimuoverlo oltre la cortina di ferro del Logos, del sistema. Il caos che si vorrebbe ad ogni costo annientare e risolvere nel suo principio costitutivo, nell'ordine ineccepibile della figura geometrica, accomuna ancora una volta Gadda a Leonardo: il cubo è metafora ricorrente del primo e del secondo basti citare il celebre *Uomo vitruviano*, disegno del 1490 circa, in cui le infinite e dispersive parti del corpo umano sono geometricamente iscritte nelle due figure del cerchio e del quadrato. Così anche Gadda nella sua *Meditazione milanese* riduce geometricamente i caotici «frammenti di ragione» che abbiamo al nostro risveglio all'ordine geometrico del cubo: «allora quegli oggetti o cubi che intravedemmo al primo aprire degli occhi, vengono giustificandosi perché un sistema noto e certo li categorizza e li concentra in una realtà unificante, agglutinante, o sistema»⁴³. Tuttavia poi i «frammenti di ragione» tornano, tanto in Gadda quanto in Leonardo, a disgregare una possibile/impossibile prospettiva compiuta, geometrica: la realtà si frantuma in plurimi punti prospettici.

In un'altra analisi psicanalitica, a proposito della *Cognizione del dolore*, Dogmar Wieser, constata che «lo stimolo all'esercizio letterario viene dalla "pa-

⁴¹ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, p. 834.

⁴² Elio Gioanola, *L'uomo dei topazi. Saggio psicanalitico su Carlo Emilio Gadda*, Genova, Il Melangolo, 1977, p. 154.

⁴³ C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi* cit., p. 839.

tria maradagalese”, da padre e madre»; per cui «si esaurisce nel sublimare l’amore edipico»⁴⁴. Lo scrivere serve a Gadda per riconquistare l’amore dei genitori, perciò sarà di conseguenza inconciliabile con l’Eros con persone che stanno fuori dalla famiglia; autoerotismo denunciato dallo stesso Gadda: «Se ci innamoriamo del nostro orologio, della nostra penna stilografica e del nostro naso, con eguale spirito di approvazione narcisistica di consustanziazione o innesto carnale in carne nostra, ci innamoriamo delle idee»⁴⁵. L’eros si è traslato in narcisistico amore di se stesso o, meglio, censurato ogni rapporto eterosessuale – ben note le polemiche di Leonardo contro «quelli che dell’altrui fatiche se medesimi faranno ornati» e di Gadda le satire contro, indistintamente, il suo prossimo –, non rimane che l’autoerotismo, ossia, perché desessualizzato, l’«innamoramento delle proprie idee», perché ogni altro tipo di «innamoramento» sarebbe un tradimento del complesso edipico. Da riesaminare quindi il rapporto potenzialmente incestuoso di Leonardo per la madre naturale, Caterina, che l’ha precocemente rifiutato, e di Gadda per la fagocitante Madre, insieme adorata dall’Io cosciente e aborrita dall’Es, fino al fantomatico omicidio conscio/inconscio della *Cognizione del dolore*.

Eccesso di autobiografismo in Gadda, per cui anche i diari – il *Giornale di guerra e di prigionia* – sono interrotti, non finiti e non pubblicati per tanti anni, proprio perché proietta la colpevolezza inconscia della morte del genitore nella morte di Enrico, di un fratello che era diventato il sostituto del padre (una delle prose del *Castello di Udine*, del 1934, si intitola sintomaticamente *Impossibilità di un diario di guerra*).

Innumerevoli i non-finiti di Gadda. Durante la prigionia (dapprima nel Baden, poi, dal 5 novembre al 18 dicembre 1917 nel Russenlager e, dal 18 dicembre al 27 marzo 1918, nella fortezza di Rastatt, la Friedrichsfestung, e infine nel campo di Celle nell’Hannover) scrive il racconto *La passeggiata autunnale* (1918), rimasto incompiuto e già primo esperimento di «giallo» (un delitto, di cui è accusato un innocente). Di quello stesso periodo anche il progetto di un romanzo, *Retica*. Nel marzo del 1917 ne stende l’abbozzo, che, come scrive Paola Italia, è da considerarsi il primo progetto narrativo gaddiano in assoluto, già, a quanto sembra, progettato nel 1915-1916. La narrazione è preceduta da un indice dei vari capitoli, della trama che avrebbe avuto l’obiettivo di «dare un affresco a tutto campo della società e degli individui, delle relazioni tra paesi e culture diverse»; incentrata sul conflittuale rapporto tra italiani e retici, al confine tra Italia e Austria in terre ancora «irridente». Lo schema narrativo (la *Favola*) è, all’origine, assai dettagliato (come abbiamo visto i progetti narrativi di Leonardo):

⁴⁴ Dogmar Wieser, «D’un fraterno lutto». (*Appunti per una lettura freudiana di Gadda*), in *Le lingue di Gadda*, atti del convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Salerno Editrice, p. 100.

⁴⁵ C. E. Gadda, *Eros e Priapo*, in *Scritti vari e postumi* cit., p. 311.

1°. Attività socialista all'inizio, con acuirsi critico in episodi elettorali, di pari passo con l'inizio dei lavori. [...] – 2°. Attività industriale paesana di ingegneroni, deputati, ecc. tendente allo sfruttamento minerario ed elettrico; piani grandiosi, spese iniziali esagerate, tracciati rifatti, chiacchiere, congressi. [...] 3°. Attività pretesca: nel pericolo, alleanza o almeno simpatia coi più forti. – Esempi di purezza e nobiltà, fra le avarizie e le vigliaccherie. Effetto deprimente sulle popolazioni nella diversità tra la predicazione e la vita. Facile argomento di offese avversarie – Spionaggio. 4° Egoismi privati, litigi famigliari, proprietà, ecc. – 5°. Ignoranza del popolo e i precedenti dell'articolo 4°, impedi | scono il rimboschimento, le vie di comunicazione in alcuni punti. Altrove energia e speranza. [...] 6°. Attività militare: buona ma non sufficiente: anche nei lavori di difesa idealismo, imprevidenza, ecc. – Il contegno delle popolazioni lontane, la povertà, il socialismo ecc. conducono a limitazioni. – Ufficiali di carriera; beghe; invidie; massonerie; ecc. livori. 7°. Attività del popolo: agricoltura (pesca, caccia); viticoltura, legname, bosco, bestiame, pascolo; muli e muletto; trasporti di montagna; guide alpine; minatori e lavoratori emigranti; operai; contrabbandieri. – 8°. Attività straniera: a) *infiltrazione etnica politica con corruzione di funzionari*, lingua, facilitazioni, sopraffazioni. b) penetrazione commerciale ed economica [...]. c) *Attività di disgregazione morale: socialismo nella scuola e tra i lavoratori; predicazione ecclesiastica; papismo; esagerazione dei torti di casa regnante, ecc.* d) *Spionaggio militare (contrabbandieri, funzionari corrotti, agenti propri mascherati da villeggianti, turisti, ecc.)* [...] 9°. Alberghi; villeggiatura; alpinismo; turismo; sport | invernali. [...] Le grandi Alpi. 10°. Attività privata e personale; attività delle anime⁴⁶.

Tuttavia lo spettro, troppo vasto, della prospettiva (interessi sociali, economici e politici, associati alle più narrative e psicologiche individualità dei protagonisti) determina il fallimento del romanzo; manca, dopo i primi tentativi, come afferma Gadda in una nota critica, ciò che avrebbe voluto curare di più: la rappresentazione delle «anime» dei personaggi.

I non-finiti gaddiani proseguono con la citata *Passeggiata autunnale* (1918), con il *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1924-25), con la *Novella seconda* (1928) e *La meccanica* (1928), fino ad arrivare a *La Madonna dei filosofi* (1931), varie prose, tra le quali, oltre a quella che dà il nome alla raccolta (*La Madonna dei filosofi. Novella borghese*), significativa quella intitolata *Studi imperfetti* che indica l'intenzione programmatica di fornire delle vicende volutamente «imperfette», cioè «non-perfezionate» e che non pretendono di andare oltre lo «studio», cioè un primo assaggio di narrazione. Non-finiti anche i suoi due capolavori, *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Del primo Gadda pubblicò sette «tratti» in «Letteratura» fra il 1938 e il 1941, poi nel 1969 aggiunse altri due «tratti» in traduzione inglese e altri due nel 1970 e l'anticipazione di un decimo incompiuto: un romanzo in via di compimento per

⁴⁶ Paola Italia, *Agli albori del romanzo gaddiano: primi appunti su «Retica»*, in *Le lingue di Gadda* cit., p. 185.

almeno trentadue anni. Il *Pasticciaccio* esce anch'esso a puntate in «Letteratura» nel 1946, ma, dopo la quinta puntata, si interrompe. Viene pubblicato solo nel 1957, ma ancora, almeno nell'ottica del lettore, incompiuto.

Tra le ragioni addotte da Gadda – che potrebbero essere adattate anche a Leonardo –, la sua insensibilità o indifferenza per le vicende altrui: «Ecco dunque il mio punto debole, per riuscire narratore: manco di appetito, manco della cupidità di conoscere i fatti altrui, quella che tre grandi “pettegoli” possedettero in misura eminente: Dante, Saint-Simon, Balzac»⁴⁷.

Del 24 marzo 1924 sono i primi appunti per un nuovo romanzo, anche questo mai portato a termine, *Racconto italiano di ignoto del novecento*. Il progetto, anche questo assai presuntuoso, si dissolve in un manipolo di frammenti, tra i quali uno che poi verrà recuperato nella *Madonna dei filosofi: Manovre di artiglieria da campagna*. Gadda è in questi suoi primi esperimenti narrativi dilaniato tra il suo io lirico e satirico, che lo trasporta oltre la realtà e il suo io narrativo ottocentesco – o, se vogliamo, manzoniano: si veda il suo saggio *Apologia manzoniana*, del 1927 – che gli imporrebbe una fedele registrazione degli eventi, semmai anche storicamente contestualizzati: «Il forte senso della mia personalità [...] mi traeva a riuscire un lirico, piuttosto, o un satirico: la volontà di comprendere i miei simili e me stesso mi sospingeva all'indagine e a quella “registrazione degli eventi” che forma in definitiva il racconto»⁴⁸.

Sono le due opposte coazioni – ragioni polari che, in irrisolto conflitto, determinano l'impotenza a costruire una trama compiuta: la narrazione fedele e oggettiva degli avvenimenti è continuamente interrotta dall'irruzione inopinata del suo spirito caustico, che perfora la realtà fenomenica, inibisce la coerente sequenza degli avvenimenti degli altri romanzieri. Proust parlerebbe di un *moi* profondo che mette in discussione la regia onnisciente dell'io di superficie, che, appunto con questa irruzione, manomette il legale e compiuto montaggio del progetto narrativo. Perciò:

l'analisi dei dettagli, proprio come la ricerca delle cause, si rivela una tela di ragno che rischia d'imprigionare non la mosca per cui è stata fatta, ma il suo scrupoloso e improvvido costruttore. Il quale di quando in quando insorgerà in veementi ribellioni contro la rete che da ogni parte lo serra, ma continuerà al tempo stesso a renderne le maglie sempre più fitte e impenetrabili: inseguendo la ricerca delle più remote e inafferrabili motivazioni, e proclamando attendibile solo la mappa che registri la totalità dei rilievi e degli accidenti⁴⁹.

Anche il progetto iniziale del *Racconto italiano di ignoto del novecento* è preceduto, nella sua proemiale struttura, da una serie di «note compositive» (qua-

⁴⁷ In C. E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti* cit., p. 504.

⁴⁸ Ivi, p. 503.

⁴⁹ G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita* cit., p. 71.

le sarebbe dovuta essere la trama, con già abbozzati i vari personaggi) e di «note critiche» (quale stile e tipo di scrittura adottare); e da una serie di «studi», differenti tentativi di effettiva esecuzione compositiva. Insomma, un insieme di propositi tematico-formali che Gadda chiamerà *Cabier d'études*, appunti teorici e critici rielaborati molti anni dopo per i *I viaggi la morte*. Nel *Racconto* si vede il laboratorio mentale di un narratore combattuto tra ciò che non può più scrivere e ciò che ancora non sa scrivere. Ma si replica il problema che accompagnerà ogni scrittura velleitariamente romanzesca di Gadda: l'intreccio che si risolve – scrutato dell'io «filosofico» – in inestricabile garbuglio o pasticcio o «gnommero». Così scrive a proposito del *Racconto*: «Bisogna vedere un po' di avviare la materia del romanzo. Legare i personaggi: per ora è questa per me la maggiore difficoltà: l'«intreccio» dei vecchi romanzi, che i nuovi spesso disprezzano. Ma la vita è un «intreccio» e quale ingarbugliato intreccio!»⁵⁰.

Anche nel *Racconto* c'è l'intenzione, iniziale, di fornire un affresco quanto più vasto possibile della situazione sociale e soprattutto politica – o più in profondo la genesi del male sociale – dell'Italia postbellica (tra il 1919 e il 1924), in cui tuttavia si dovrebbe inserire la vicenda personale di Grifonetto Lampugnani; ma gli individui sono e rimangono, come scriverà nella *Meditazione milanese* (1928), «grumi di relazioni non uniformi», in perenne conflitto e contrapposizione l'uno contro l'altro. Allora anche le vicende dei vari personaggi si ingarbugliano: quella di Grifonetto, che tornato dall'America, finisce per uccidere l'amata Maria per poi suicidarsi, si sdoppia e si disperde in altre storie parallele, ugualmente irrisolte. Manca anche qui come altrove, perché un giallo sia davvero un *crime story*, la precisa discriminazione etica tra bene e male. Mentre Gadda annota: «Io voglio affermare che anche le azioni immorali o criminali rientrano nella legge universale [...]. L'immoralità sussiste in quanto sussiste la moralità, e viceversa, il crimine in quanto sussiste il giusto, e reagiscono a vicenda»⁵¹. Permane l'ossimoro delle «incombinabili combinazioni»:

[...] l'intreccio non sia di casi stracchiati, ma risponda all'«istituto delle combinazioni», cioè al profondo e oscuro dissociarsi della realtà in elementi, che talora (eticamente) perdono di vista il nesso unitario. Vi è dissoluzione (da «solutus legibus», sciolto, allontanato dalle leggi) in un organismo quando una sua parte agisce di per sé, per il proprio (creduto) vantaggio o piacere e non in armonia al tutto. La realtà teoreticamente (e dopo di ciò anche storicamente) si dissolve negli elementi combinatori, ma questi talora permangono uniti, centralizzati (Germania) talora l'idea unitaria scompare⁵².

In sostanza, pur alla disperata ricerca di una ipotetica concezione unitaria, «le combinazioni» della realtà sono troppo più complesse e sono irriducibili alle codi-

⁵⁰ C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi* cit., p. 460.

⁵¹ Ivi, pp. 406-407.

⁵² Ivi, p. 460.

ficcate e concatenate «combinazioni» dell'unitario schema compositivo del romanzo, soprattutto se giallo. Tuttavia c'è anche, per arginare la nevrosi – o l'incapacità di dare una conseguenza logica alla realtà – la persecutoria e ossessiva ricerca di un psichicamente pacificante dominio della realtà, imprigionata e depotenziata in un involucro, tuttavia inerte e fittizio. La discrasia è filosofico-letteraria, ma prima ancora psichica: dare un coerente ed omogeneo sviluppo logico ad un insieme caotico di frammenti, tuttavia costituzionalmente refrattari ad accorparsi e razionalizzarsi in quell'unica verità imposta arbitrariamente dall'autore: «Le difficoltà accusate sono in rapporto diretto con la tensione di chi vorrebbe riuscire a trasporre in strutture narrative una visione organica ed esaustiva del reale»⁵³. L'agognato schema unitario e concluso è costretto a passare attraverso il diaframma disgregante della perversa «lirica dell'autore»; o meglio, come scrive lo stesso Gadda, il conflitto è tra la narrazione *ab interiore*, oggettiva e quella *ab exterior*, ossia l'intromissione perturbante dell'autore: due processi narrativi in perenne conflitto, che si ostacolano e si negano a vicenda. Insomma siamo già alle conclusioni del commissario Ingravallo del *Pasticciaccio*, che le catastrofi «non sono mai la conseguenza d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma solo come un vortice di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti»⁵⁴. Ma a questo punto il conflitto traumatico tra finito e non-finito si risolve nel medium conciliatorio del non-compiuto che è tuttavia davvero l'unico e oggettivo compiuto: riproduce la realtà così com'è, oltre le finzioni consolatorie del romanzo tradizionale. Altro romanzo interrotto è *La meccanica* (iniziato nel 1928); anche qui emerge la solita incapacità di realizzare l'ambizioso progetto iniziale: collegare la situazione socio-politica dell'Italia postbellica (con le lotte dei socialisti e gli scioperi) con le vicende dei vari personaggi: l'amore della bella Zoraide con lo studente, appassionato di meccanica, Paolo Velaschi; vicenda principale tuttavia affiancata da altri spezzoni narrativi: l'anarchico Moltemi, l'amore del tenente Tolla con la prospera Teresa, le storie parallele dell'ingegnere Morone, Emma Renzi e Cesare Manni, considerazioni e ricordi dell'autore, la tragedia di Gerolamo Leher. Ancora una volta, oltre alla disarmata rinuncia a fornire un quadro storico e politico dell'Italia in cui inserire gli eventi personali dei vari personaggi, oltre alla dissociazione tra pubblico e privato (Grifonetto è per molti aspetti un alter ego dell'autore), c'è anche la difficoltà, tutta psichica, di «tenere in sesto le idee, che si sbandano come un branco di pecore»⁵⁵. I romanzi di Gadda, tutti incompiuti, hanno un comun denominatore: «*La Meccanica* è il suo primo romanzo avviato alla fine ma è senza coda. La coda è la parte più lunga da scorticare? Ebbene,

⁵³ In Pietro Citati, *Il male invisibile*, in «Il Menabò», 1963, 6, p. 35.

⁵⁴ *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti II*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 1994, p. 16.

⁵⁵ C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi* cit., p. 532.

Gadda la tagliò, e accettò che il romanzo uscisse nel 1970 scodato»⁵⁶. La realtà costituzionalmente è senza coda (conclusione)! Oltre che «scodati» i suoi romanzi sono dissociati in frammenti: tre «lacerti» della *Meccanica* (*Cugino barbiere*, *Papà e mamma* e *Le novissime armi*) verranno dislocati altrove, in *Novelle del Ducato in fiamme* e in *Accoppiamenti giudiziari*. Anche Leonardo, come abbiamo visto, utilizzava i singoli fogli dei suoi manoscritti, rigidamente monolitici, come schede intercambiabili, traslocabili da un luogo a un altro.

Dopo il fallimento della *Novella seconda* (1928), del 1931 è altro romanzo non finito, *Un fulmine sul 220*, con intenzioni di dissacrare la benestante borghesia milanese. Nasce come novella, poi esteso alla dimensione di un romanzo di cinque capitoli, ma anche questo incompiuto; fallisce anche il progetto di pubblicare il romanzo assieme ai coevi racconti satirici *San Giorgio in casa Brocchi* (1931) e *Incendio di via Keplero* (1930-1935). Il proposito è, rispetto ai precedenti romanzi e racconti, di un maggiore oggettivismo, anche se sopravvivono i personali rancori dell'autore nei confronti della borghesia milanese. Due i personaggi principali – la bella e adulterina Elsa, moglie del nobile Gian Maria Caviggioni, amante di Bruno, ex macellaio, che morirà fulminato da una scarica elettrica (220 volts) –, attornati da altri personaggi secondari. Ma ancora una volta l'autobiografismo – i personali rancori gaddiani – mandano in frantumi una possibile rievocazione oggettiva della società milanese. Gadda stesso, in una lettera a De Robertis, individua le ragioni dell'impossibilità di scrivere una trama coerente e compiuta:

Comprendo quanto vi possa essere di meno accettabile nella mia faticata scrittura: forse, ove avessi la forza di liberarmi dalle mie ossessioni [...]. Ma il gorgo mi prende: anche nel racconto a cui sto lavorando; e che la ricerca espressiva ritarda, ritarda: e forse troppo contamina. Eppure questa ricerca non è studio d'effetti, è appassionata indagine, «vedere che cosa si scopre»⁵⁷.

Solo con *La cognizione del dolore* Gadda accetterà di non nascondersi più dietro le mentite spoglie dei vari personaggi, irrisolti, dei precedenti romanzi incompiuti. Sarà se stesso senza maschere, con le sue ossessioni e complessi edipici, di odio-amore nei confronti della grande Madre. Ora è lui con la sua fenomenologia abortita della realtà: l'incompiuto è l'unica forma di compiutezza filosoficamente accettabile. Siamo di nuovo, come in Leonardo, alla coscienza che nessun risultato è definitivo, perché il processo conoscitivo non ha mai fine. Il finito, il compiuto, insomma equivale ad una conoscenza interrotta, che con sadica violenza arresta l'inarrestabile progresso dell'euresi. Ora non è più la realtà esteriore – l'altro – che lo interessa, ma solo il proprio Io – o il sotterra-

⁵⁶ Walter Pedullà, *Carlo Emilio Gadda. Storia di un figlio buonanulla*, prefazione di Michele Mari, Roma, Editori Riuniti, 2012, p. 53.

⁵⁷ Guido Lucchini, *Appunti per Un fulmine sul 220*, in *Le lingue di Gadda* cit., p. 208.

neo Es. Abbiamo visto come anche in Leonardo la pulsione al fallimento si ribalti in potente narcisismo, inteso come atteggiamento psicologico che esalta, come centrale obiettivo dell'interesse, le proprie qualità fisiche – o nel caso nostro – intellettive, trascurando come assolutamente irrilevante l'altro, il prossimo. Tuttavia in Gadda abbiamo una più aggiornata coscienza psicanalitica: sa bene che anche del suo Io non sarà passibile un'analisi compiuta, oggettivamente obiettiva, proprio perché è solo la realtà di un attimo, prodotto da infinite cause, che può essere di volta in volta modificato, alterato e distrutto. Nel *Racconto italiano di ignoto del novecento* parla di «falsa unità della persona»⁵⁸; e così anche nella *Meditazione milanese*: «l'individuo umano per e. Carlo, già limitatamente alla sua persona, non è un effetto ma un insieme di effetti ed è stolto pensarlo come una unità: esso è un insieme di relazioni non perennemente unite»⁵⁹. L'unità sistematica – il compiuto – ha due avversari che impediscono la sua compiutezza: il groviglio inestricabile della realtà esterna, e la dissociazione frantumata e instabile dell'Io interiore. L'unica compensazione potenzialmente salvifica è, così in Gadda come in Leonardo, lo sviluppo ipertrofico dell'Io cosciente che cerca disperatamente, tramite l'ininterrotta coazione all'euresi, di arginare se non di annientare la prismatica e polivalente frantumazione della verità, sia esteriore che interiore. È la comune, e fallimentare, tensione verso un *telos* – in altri termini il concluso, il definitivamente accertato – liberatorio e salvifico: «Così ognuno di noi è un povero e in parte separato e differenziato tendere, come un'ala di rondine verso cieli lontani»⁶⁰.

Come per Leonardo, abbiamo cercato di fornire le motivazioni psicologiche (psicanalitiche) della pulsione di Gadda – originariamente inconscia – al non-finito, all'opera sistematicamente interrotta.

Convincenti motivazioni, oltre quelle accennate, sono nel penetrante saggio di Walter Pedullà:

Gadda punta tutto sulla cultura [...] se questa riesce bene, si è liberato dalla sua «torbida» natura. Comincia a liberarsi del suo io carceriere, ma cambia solo prigione: da quella naturale alla prigione di un sistema culturale di rigida geometria e di implacabile coerenza oggettiva. Le fredde sbarre di una prigione che per «redimere» deve essere inflessibile. L'impassibile sistema di rapporti in cui il nevristenico mette i suoi dati naturali perché diventino segmenti di un altro disegno. [...] Ci vuole una struttura solida, quadrata, anche se non fissa. [...] Dia essa [la cultura] il linguaggio liberatore al prigioniero che non può scappare. Sbarre, reticolato e altri quadrati, magari quelli di una scacchiera: essere prigioniero della stessa scacchiera nella quale si gioca il destino di tutti gli uomini. Serve un cavallo, figura che si sposta con uno scarto dalla retta e dalla diagonale.

⁵⁸ C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi* cit., p. 541.

⁵⁹ Ivi, p. 232.

⁶⁰ C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, ivi, p. 774.

Gadda non sarà più una semplice pedina nelle mani della madre autoritaria. [...] Conoscere significa strutturare tutto in una nuova figura coerente. Che perciò ha l'obbligo di deformarsi ancora, se non vuole ideologizzarsi, cioè assegnarsi apparente e «losco» statuto della verità definitiva⁶¹.

Adeguazione ai canoni sociali e della narrazione ottocentesca, rientrare negli schemi; l'ordine in perenne conflitto col disordine, l'inconcluso in ansiosa ricerca di un impossibile compimento sono, in Gadda, la lotta tra un Io succube e insieme ribelle e un Super-io autoritario e castrante che ha per Freud il ruolo di un intransigente giudice e di un severo censore, che impone i suoi ideali che sono poi quelli dell'autorità castrante (padre o madre che sia) e delle convenzioni sociali. È in sostanza l'interiorizzazione dei comandamenti e dei divieti dei genitori: nel caso di Gadda della madre, precoce sostituto del padre. Un Super-io al quale Gadda attribuisce l'autorità di Dio, perché, con un *lapsus* che troviamo nella *Meditazione milanese*, identifica il Padre con il «Padreterno»: «il padre è padreterno perché la sua onnipotenza, introiettata e fissata nelle strutture superegotiche, impedisce al figlio ogni rapporto maturo e autonomo con la realtà»⁶². La storia della nevrosi gaddiana sta tutta nel conflitto tra senso di colpa (per la morte del padre e del fratello) e la reazione omicida nei confronti dell'Autorità (del Super-io), che tuttavia lo condanna a scontare un risarcimento, all'ineffabile rimorso, al fallimento esistenziale: nella *Cognizione* il padre è il responsabile primo della sua esclusione da un'esistenza «normale». La Villa, con l'iniziale maiuscola, è il simbolo più diretto della famiglia «padreterna», guidata, alternativamente, dal padre e dal fratello e, morti questi, dalla Madre, che è la Legge, l'ordine, la consequenzialità logica o, se si vuole, il Logos. Allora l'Io, per non soccombere all'annientante istanza superegotica, scatena un conflitto psichico, appunto tra l'ordine e il disordine, cioè ciò che il Logos non può definitivamente «compiere»: «Gadda è colui che in tutta la vita, nella realtà esistenziale come nella virtualità espressiva, ha dovuto fare i conti col più accanito Tu-devi (o Non-devi), creandosi un moralismo intransigente, di cui è nello stesso tempo momento esponente e vittima, difensore e nemico»⁶³. (Forse nel caso di Leonardo le istanze superegotiche potrebbero essere rappresentate, oltre che dal Padre, anche dai vari e indiscutibili signori ai cui comandi era di volta in volta sottoposto, perciò i suoi non-finiti sarebbero una sorta di reazione al Tu-devi). Allora in Gadda – così come in Leonardo – anche la scrittura, per infrangere la Legge del Super-Ego, diviene «spastica», sempre refrattaria alla legalità codificata non solo della trama ma anche del lessico. Il non-finito, il groviglio o pasticciaccio, come infrazione e deviazione mentale, assicurano una parziale autonomia dell'Io, un passepartout che permettere di esistere e di «strappare la vita al

⁶¹ W. Pedullà, *Carlo Emilio Gadda* cit., pp. 348, 354.

⁶² E. Gioanola, *L'uomo dei topazi* cit., p. 8.

⁶³ Ivi, p. 21.

caso»⁶⁴. Allora la nevrosi stessa, l'eslege non-finito o l'armonia inconclusa che si fa caos in attesa di un'impossibile risoluzione, disidentifica chi scrive come «Persona» (per Jung la maschera degli attori, il volto artefatto che uno, in particolare lo scrittore, assume per confrontarsi con gli altri):

L'ordine, lo spirito meticolosamente analitico di un organizzatore di servizi tecnici, la precisione del nevrastenico che chiude tutto a chiave in bell'ordine e poi non riesce più a trovar quel che cerca e confonde le chiavi e i lucchetti e le chiavi delle chiavi, il sordo livore del domenicano contro la gazzarra senza senso contraddistinguono la mia persona⁶⁵.

Come Gadda rifiuta l'etichetta – omogeneizzante, quindi distruttiva dell'Io – del giallista classico, così anche Leonardo non vuole essere confinato nel ruolo paralizzante dell'intellettuale «umanista».

Tuttavia in Gadda ogni disidentificazione dal convenzionale – quindi il non-finito – comporta una sofferta indagine ontologica sulla realtà e su se stesso, perché, come dice Freud e come scrive Proust, «si guarisce da una sofferenza [psichica] solo a condizione di sperimentarla pienamente»⁶⁶. Per fortuna, alla fine, Gadda approda a una sotterologica distinzione tra la «disarmonia» subita come impotenza e la «disarmonia prestabilita», cioè l'incompiuto e il caos come co-scienti argini protettivi dell'Io cosciente contro il tracimare e le esondazioni distruttive dell'inconscio:

In genere aborrisco il *pandemonion* proveniente da incuria e disordine: nel mentre mi tuffo volentieri nel *pandemonion* quando sia deliberatamente istituito e *lancé* – per simboleggiare l'orgiastica forza [...] Ora è possibile che solo il sistema della conoscenza umana debba essere in sé chiuso e perfetto? Unica eccezione alla regola? No. E così tutti i sistemi filosofici contengono certamente un residuo o un errore di chiusura⁶⁷.

Il *pandemonion* insieme aborrito (per colpa del Tu-devi imposto dal Super-io) e orgiasticamente vissuto (dall'Io); le geometriche figure del cubo e del parallelepipedo da un lato e il «pasticciaccio» dall'altro. Allora, quando la conoscenza è volontariamente euresi interrotta, come in Leonardo, il Logos diventa sesso, appagante orgasmo con le proprie idee, alla fine libere dalle coazioni del Super-io, della coerenza, del percorso prestabilito. Il non-finito è allora un esperimento autarchico – narcisistico – di rielaborazione e reinvenzione «filosofica» della realtà: nel *Pasticciaccio*, se prima il disordine dipendeva unicamente dalla per-

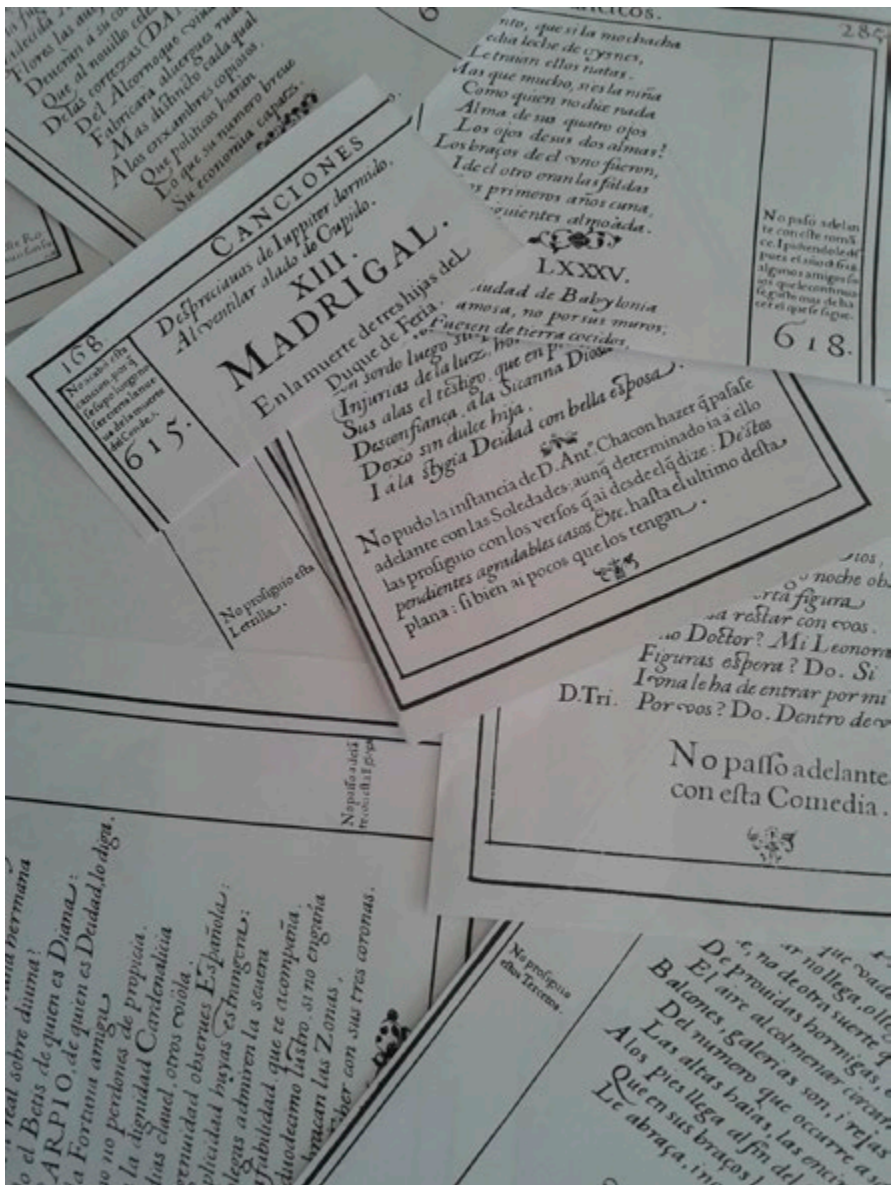
⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *Le parole*, Milano, Mondadori, 1968, p. 237.

⁶⁵ In G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita* cit., p. 73.

⁶⁶ Marcel Proust, *La fuggitiva*, Torino, Einaudi, 1963, p. 126.

⁶⁷ Le due citazioni, tratte da *Meditazione milanese*, sono in W. Pedullà, *Carlo Emilio Gadda* cit., p. 363.

versione nevrotica del singolo autore, ora, nelle apparentemente ingenue conclusioni «filosofiche» del commissario Ingravallo, il caos, il *pandemonion* non dipende più dai sensi di colpa – più o meno subiti o coscientemente affermati – dell'autore-Gadda, bensì è la legge che governa («sgoverna») l'intero universo.



Lo inacabado de Luis de Góngora (foto di Laura Dolfi).

IL SUBLIME, IL NON-FINITO: MICHELANGELO NEL SETTECENTO
UN CAPITOLO DI STORIA DELLA TEORIA ESTETICA IN INGHILTERRA

Giuseppe Panella

Che genio sublime fu Michelangelo! Non v'è un elemento modellato da lui, né una voluta che non sia segnata da un carattere di grandiosità che nessun altro architetto raggiunse mai... Il prodotto più sublime della scultura moderna. Invero, non si comprende chiaramente cosa abbiano a che fare qui questi personaggi, almeno finché non li si sia veduti, perché allora chi può desiderarli diversi da come sono?

Sir James Edward Smith, *A Sketch of a Tour on the Continent in the Years 1786 and 1787*

Barnstone. Quando Blake dice qualcosa di divertente, è solo parzialmente divertente, perché di solito lui non dice nulla del genere e quindi diciamo: «Ah, ecco Blake che fa lo spiritoso in un epigramma!»

Borges. Generalmente, Blake è prolisso e pesante.

Jorge Luis Borges, *Conversazioni americane*

1. *Il non-finito e il «delizioso orrore»: breve analisi delle caratteristiche del Sublime*

Nel paragrafo XI della Seconda Parte della *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, uscita in una prima edizione nel 1757 e in una seconda edizione ampliata e con l'aggiunta di un'Introduzione dedicata al concetto di Gusto (*On Taste*) nel 1759, si può leggere :

Il non-finito negli oggetti piacevoli. Il non-finito, per quanto d'altro genere, determina gran parte del piacere che proviamo in immagini gradevoli, e del diletto che ci danno immagini sublimi. La primavera è la più piacevole delle stagioni; e i piccoli della maggior parte degli animali, sebbene lungi dall'essere completamente formati, ci offrono una sensazione più gradevole che non gli animali adulti;

dal momento che l'immaginazione viene eccitata dalla promessa di qualcosa che ancora non c'è e non si ferma sull'oggetto che si presenta al senso. Negli schizzi incompleti ho notato sovente qualcosa che mi piaceva di più di ogni miglior disegno finito; e la causa di ciò ritengo sia proprio nel motivo a cui ora ho accennato¹.

Il termine utilizzato da Burke per indicare il non-finito è, alla lettera, *unfinished*² (che non si traduce con *incompleto* come nella traduzione italiana da me utilizzata per brevità e economia di spazio), intendendo in questo modo distinguere il non-finito dall'in-finito – distinzione che potrebbe apparire di scarsa importanza ma è, in realtà, assolutamente decisiva ai fini della comprensione del concetto di Sublime.

Gran parte dell'analisi e dell'esemplificazione relativa alla nozione di sublimità, infatti, viene dedicata alla sua natura di *infinito* dispiegato e coinvolgente i soggetti che ne godono e, nello stesso tempo, ne vengono atterriti e ne provano orrore e ripulsa. Scrive, infatti, Burke nel paragrafo VIII:

Un'altra forma del sublime è l'*infinità*, se pur essa non appartiene piuttosto a quest'ultima. L'infinità tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore, che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime. Vi sono pochissime cose, realmente e per loro natura infinite, che possono diventare oggetto dei nostri sensi. Ma non essendo l'occhio capace di percepire i limiti di molte cose, sembra che esse siano infinite e producono gli stessi effetti che se realmente lo fossero. Siamo ingannati nello stesso modo, se le parti di un oggetto esteso sono disposte in continuazione per un numero indefinito di volte, perché l'immaginazione non incontra ostacolo che possa impedirle di estendere quelle parti a suo piacere. Ogni volta che nel nostro pensiero ritorna con frequenza un'idea, per una sorta di strano meccanismo, essa viene ripetuta ancora molto tempo dopo che la prima causa ha cessato di agire. Dopo aver girato intorno a noi stessi, quando ci fermiamo, ci sembra che gli oggetti ancora girino intorno a noi...³.

Si tratta di un esempio di infinità meccanica il cui carattere può essere talmente efficace da dare l'impressione di un'eternità di movimento e d'azione da simulare, in questo modo e in maniera fisiologicamente assai efficace, l'effetto del Sublime.

¹ Cito (per non appesantire il mio scritto con troppi confronti con il testo originale che pure sarebbero interessanti per la migliore comprensione del dettato burkeano) da Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, trad. it. e cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1985, p. 101. Il paragone tra gli animali adulti e i loro piccoli che risultano più gradevoli di quelli ormai cresciuti è già in Addison da cui probabilmente Burke l'ha ripreso (cfr. Joseph Addison, *I piaceri dell'immaginazione*, trad. it., a cura e con un'Introduzione di Giuseppe Panella, Firenze, Clinamen, 2009).

² Burke scrive in *unfinished sketches of drawing* (cfr. E. Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Menston, The Scholar Press Limited, 1970, p. 138 – si tratta dell'edizione anastatica della seconda edizione del saggio di Burke).

³ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* cit., pp. 97-98.

Ma nella sostanza emozionale di quest'ultimo c'è qualcosa di più specifico e di diverso rispetto ai puri effetti fisiologici ricavati dall'osservazione degli effetti sublimi puramente collegati alla natura dei sensi. Il Sublime è, per Burke, una sensazione fisiologica che si converte quasi immediatamente (tramite i cinque sensi umani) in una forma di espressione e di apprezzamento artistico.

È proprio analizzando le caratteristiche dell'infinità, allora, che Burke utilizza la sua più celebre definizione delle qualità del Sublime come *delightful horror*, una ricostruzione del suo potere di impatto sulla soggettività che da allora in poi sarà ripreso da tutti gli studiosi successivi della questione che non accetteranno più la precedente qualificazione di stampo etico-umanistico che aveva caratterizzato l'accezione prevista nei frammenti dell'Anonimo (all'epoca, tuttavia, sempre individuato in un fantomatico Cassio Longino, retore ellenistico)⁴.

Inoltre, nei paragrafi successivi, Burke distinguerà alacramente tra *infinito artificiale* e *infinito naturale* (quale è sempre presente nei grandi paesaggi montani, ad esempio, nei picchi montuosi di grande elevatezza e tali da atterrire lo sguardo di chi vi si sofferma a guardarli o nei deserti sterminati dell'Africa o dell'Asia oppure di fronte agli oceani⁵).

L'*infinito artificiale*, nell'analisi burkeana, individua e conferma la capacità di cogliere terrore e dolore in determinate situazioni che possono essere considerate pericolose ma che osservate a distanza acquistano carattere di delibazione estetica significativa:

VII. *L'esercizio è necessario per gli organi più delicati*

Come il lavoro comune, che è una forma di dolore, è l'esercizio delle parti più robuste, così una forma di terrore è l'esercizio delle parti più delicate del sistema; e se una certa forma di dolore è di tal natura da influire sulla vista o sull'udito, che sono gli organi più delicati, l'impressione si avvicina di più a quella che ha una causa intellettuale. In tutti questi casi, se il dolore e il terrore sono modificati in modo da non essere realmente nocivi, se il dolore non giunge alla violenza e il terrore non ha a che fare con il pericolo reale di distruzione della persona, poiché queste emozioni liberano le parti, sia le delicate che le robuste, da un ingombro pericoloso e dannoso, sono capaci di produrre diletto; non piacere, ma

⁴ Sul concetto e la fortuna del Sublime in epoca moderna, è di grande utilità il saggio di Baldine Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, trad. it. di Carmelo Cali e Rita Messori, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2003. Sullo stesso argomento, tuttavia, mi permetto di rimandare ai miei *Il Sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria*, Firenze, Clinamen, 2005; *Storia del Sublime. Dallo Pseudo-Longino alle poetiche della Modernità*, Firenze, Clinamen, 2012 e *Prove di Sublime. Letteratura e cinema in prospettiva estetica*, Firenze, Clinamen, 2013.

⁵ Su questo rilevante aspetto estetico relativo alla sublimità della Natura, cfr. sia il saggio di Paola Giacomoni, *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2001 sia il volume (riccamente illustrato con fotografie) dedicato da Remo Bodei ai *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008.

una specie di diletto orrore, una specie di tranquillità tinta di terrore ; la quale, dal momento che dipende dall'istinto di conservazione, è una delle passioni più forti. Il suo oggetto è il sublime. Il suo più alto grado lo chiamo *stupore*; i gradi inferiori sono: timore, riverenza e rispetto, che dall'etimologia stessa delle parole mostrano da quale fonte derivino e come siano distinti dall'effettivo piacere⁶.

Il Sublime burkeano, dunque, ha a che fare con la forza dell'istinto di conservazione presente in ogni uomo e con la maggiore o minore delicatezza della sua complessione fisica – se non mette in discussione la capacità di sopravvivenza del soggetto che ne viene investito produce diletto (non piacere fisico – ammonisce Burke) e produce un sentimento di appagamento estetico non inferiore a quello prodotto dalla contemplazione della bellezza. Anzi nel Sublime esiste un elemento di forza, di grandezza, di grandiosità di cui si avverte la mancanza nel bello naturale (e certamente anche in quello artificialmente indotto) perché in esso coesiste un elemento di indeterminazione, di non-finito e di irraggiungibile che riempie l'animo di diletto e lo spinge a una contemplazione dell'oggetto esaminato che riempie sia di stupore che di un sentimento di forza e di potenza.

È la stessa sensazione di ammirazione che l'opera di Michelangelo produce (almeno così avveniva nel XVIII secolo per i suoi spettatori e per gli autori più avvertiti al riguardo) in quegli artisti che intendono privilegiare la grandezza e la potenza dell'espressione rappresentata sulla tela e riprodotta nelle loro incisioni rispetto alla pura armonia delle forme e alla levigatezza degli oggetti della pittura e della scultura più tradizionali (come il canone dell'epoca avrebbe imposto ai seguaci della moda imperante e considerata più raffinata).

Per questo motivo, allora, il tema del Sublime come teoria estetica originale e diffusa tra gli artisti più avanzati nella ricerca pittorica e il culto michelangiolesco si trovano affiancati e giustapposti nelle teorizzazioni di alcuni di essi, divenendo non solo delle forme di manifesto teorico utilizzate nelle discussioni sulla natura ontologicamente definite della verità dell'Arte ma risolvendosi in esemplificazioni precise e concrete della loro progettualità possibile e messa in opera durante il corso di carriere spesso molto lunghe e sovente molto prestigiose.

Uno degli artisti che risulteranno più significativamente collegati a questa tendenza e si proveranno a cogliere l'essenza del Sublime nelle loro opere pittoriche sarà certamente il zurighese Johann Heinrich Füssli.

2. *Tendere al Sublime: grandiosità e sogno nella pittura di Füssli*

Il Sublime risulta l'aspirazione profonda della pratica pittorica di Füssli e come tale si può leggere nella sua maggiore opera teorica, gli *Aforismi sull'arte*⁷:

⁶ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* cit., pp. 146-147.

⁷ Cfr. Johann Heinrich Füssli, *Aforismi sull'arte*, trad. it. di Giovanna Franci, introduzione di

36. L'arte imitativa è epica o sublime, drammatica o appassionata, storica o circoscritta dalla verità. La prima stupisce, la seconda commuove, la terza insegna.
 37. Tutto ciò che nasconde i propri limiti sotto la propria grandezza, tutto ciò che mostra un carattere di immensità – siano gli elementi della natura o la qualità di un essere animato a formarne la sostanza – è sublime⁸.

Ma dietro la ricerca del Sublime presente nell'opera di Füssli, il sentimento che viene evocato più spesso dal pittore svizzero per perimetrare la propria posizione riguardo la natura delle arti visive, c'è sicuramente come modello l'esempio costituito da Michelangelo e dalle sue opere più note, in particolare la stagione delle sculture non-finite che culmina con la cosiddetta *Pietà Rondanini*. Quest'ultima, scolpita nel 1552-1553 in una prima versione e poi rielaborata nel 1555 fino al 1564, rappresenta non solo l'ultimo capolavoro di Michelangelo ma anche una versione radicalmente diversa da quella Pietà conservata in San Pietro.

L'opera, vista solo da pochi artisti conoscitori d'arte (tra cui Pietro da Cortona e da Giovan Domenico Ottonelli) fu ritrovata e acquistata dai marchesi Rondanini a Roma che la collocarono in una nicchia della biblioteca del loro palazzo sito in via del Corso. È qui che molto probabilmente iniziò la sua fortuna come espressione straziata e lancinante del tormento dell'artista giunto ai suoi ultimi anni di attività produttiva piena, come simbolo inimitabile di essa e considerata, di conseguenza, come una sorta di suo testamento estetico e spirituale.

Ma il culto di Michelangelo in Inghilterra era cominciato assai prima della folgorazione che aveva sconvolto la mente artistica di Füssli durante il suo lungo soggiorno italiano dal 1770 al 1778.

Come scrive Claudio Strinati nella sua *Introduzione agli Aforismi sull'arte* di Füssli:

È certo, però, che dall'esperienza italiana Füssli aveva tratto cognizioni precise su alcuni artisti che gli apparivano ora determinanti per la costruzione di uno spazio estetico congruente con le proprie premesse ideologiche, maturate attraverso un'educazione eminentemente letteraria e filosofica. Era sorta in lui un'ammirazione profonda per Michelangelo, di cui percepiva con chiarezza la possibile interpretazione in chiave di «Sublimità», secondo un orientamento estetico profondamente radicato nell'ambiente culturale dello *Sturm und Drang* tedesco⁹.

È in questo periodo che Füssli scopre quella che verrà definita la poetica dell'*Eccesso* proprio in alcuni degli epigoni di Michelangelo, tra i quali veni-

Claudio Strinati, Roma-Napoli, Theoria, 1989. A quest'opera, composta di scritti durante tutta la vita del suo autore e pubblicati solo nel 1825, poco prima della sua morte, si farà costante riferimento data la sua importanza per la comprensione della produzione del pittore e delle sue idee sulla natura dell'arte.

⁸ J. H. Füssli, *Aforismi sull'arte* cit., p. 43.

⁹ Claudio Strinati, *Introduzione a J.H. Füssli, Aforismi sull'arte* cit., p. 11.



Michelangelo, *La Pietà Rondanini*.

va esaltato tra tutti il bolognese Pellegrino Tibaldi, un pittore del Cinquecento la cui importanza risulterà anche in seguito assai significativa per una migliore comprensione e per un'analisi più adeguata e competente della poetica pittorica dell'artista svizzero. È tramite la conoscenza di questo oggi dimenticato artista di Bologna che Füssli si convince della grandezza assoluta del pittore fiorentino e della necessità di seguirne la strada e l'insegnamento artistico.

Continua così, infatti, Strinati nella sua ricostruzione storiografica :

Si pensava, infatti, e l'opinione era largamente diffusa, che Michelangelo, con le sue opere scultoree e pittoriche, avesse toccato un limite estremo nella elaborazione della figura «tormentosa», isolata da qualunque tipo di contesto ma circoscritta in se stessa e nella inaudita potenza della sua formulazione. Füssli, invece, scopriva come l'idea della perfezione sovrana cui un prodotto estetico può arrivare fosse da mettere, in se stessa in discussione. La conoscenza delle opere di Tibaldi, un pittore iperbolico, che moltiplicava i temi michelangioteschi mostrandone l'infinita disponibilità a nuove elaborazioni, convinceva Füssli, e altri pittori della sua fervida cerchia, che non potesse esistere in arte alcun criterio di limite. Non esiste nulla, secondo il loro giudizio, che non possa essere esasperato oltre un supposto limite, e le «Colonne d'Ercole» dell'espressione artistica non sono mai esistite. Il caso di Tibaldi era uno tra molti, e tuttavia venne eletto da Füssli a modello supremo, sorta di monito per l'attingimento di una superiore coscienza estetica¹⁰.

¹⁰ C. Strinati, *Introduzione* a J. H. Füssli, *Aforismi sull'arte* cit., p. 12. Pellegrino Tibaldi



Particolare di uno degli affreschi contenuti nella Cappella Poggi – Chiesa di San Giacomo Maggiore, Bologna.

Secondo Strinati, Füssli raggiunse la propria maturità di artista «in modo folgorante» proprio grazie alla sua volontà di recupero della tradizione michelangiolesca costituita, da un lato, dall'estrema cura messa nella rappresentazione dei dettagli in alcune opere (come è il caso della sua messa in scena dell'*Incubo* avvenuta nel 1781, forse il suo quadro più famoso) che nei cartoni preparatori e soprattutto nei disegni, posti sotto il segno del non-finito che caratterizza – come si è già detto sopra – proprio l'ultimo periodo di Michelangelo e che è esplicito in alcuni di essi.

In un bellissimo e ben noto disegno che rappresenta *L'artista disperato di fronte alla grandezza delle rovine antiche* che è stato preparato nel 1778-1780, Füssli che si trovava all'epoca in un momento di straordinaria maturità espressiva, individua esattamente il tema fondamentale della sua attività di pittore: l'infelicità del creatore nei confronti del mondo esterno sul quale non riesce ad incidere così come avevano fatto i suoi più illustri predecessori e, di conseguenza, la necessità del non-finito, dell'incompiuto come forma di una costrizione creativa obbligata dalle circostanze della storia e dalla situazione di «minorità» (avrebbe detto Kant) in cui si è costretti a vivere.

È il dramma, tutto schiacciato sulla Modernità, della necessaria funzione epigonica dell'artista, l'«angoscia» non solo «dell'influenza» altrui (per utilizza-

detto anche il Pellegrini o Pellegrino de' Pellegrini fu pittore (sono famose le sue *Storie d'Ulisse* dipinte in Palazzo Poggi a Bologna nel 1549 e gli affreschi nella Cappella Poggi nella Chiesa di San Giacomo Maggiore sempre a Bologna eseguiti nel 1555), architetto (progettò diversi edifici poi divenuti celebri come il Collegio Ghislieri di Pavia o la Villa d'Este di Cernobbio (Como) e anche ingegnere militare delle fortificazioni di Ravenna. Un'ottima monografia sull'artista rimane, nonostante gli anni trascorsi, quella di Giuliano Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, Edizioni Cosmopolita, 1945. A Briganti si deve la definizione di «manierismo eroicomico» attribuita a Tibaldi per le esasperate variazioni su temi michelangioleschi contenute nelle sue opere, soprattutto nella sua prima fase pittorica.

re la nota categoria teorizzata da Harold Bloom in un suo fortunato saggio¹¹), ma la consapevolezza lucida e atterrita insieme della *be-lateness*, dell'essere arrivati troppo tardi per raggiungere i risultati espressivi ai quali si voleva arrivare e conseguire e che, tuttavia, *les Anciens* avevano già magnificamente esplorato e rappresentato con le loro opere in tutti i campi.

L'incubo teorico-estetico che affligge Füssli è quello dell'epigono inibito e bloccato da maestri che ritiene troppo a lui superiori e cui non potrà mai essere superiore. L'artista disperato del bozzetto, caratterizzato mediante la figura china simbolo della disperazione e dell'accidia che contraddistingue il melanconico¹² e che porta angosciato le mani aperte al volto per simulare l'impossibilità fisica della visione e del confronto, è qui rappresentato seduto e appoggiato al basamento di una statua colossale.

Del precedente (e presunto) Colosso di Rodi mai terminato che la statua dovrebbe rappresentare è rimasto soltanto il piede sinistro cui l'artista si aggrappa con il braccio e la mano destra che indica verso l'alto. È forse fin troppo semplice e facile liquidare tutto questo utilizzando il pretesto della pianta colossale del piede della statua e facendo ricorso alla mitologia freudiana dell'Edipo, mettendo conseguentemente in rapporto il piede gonfio dell'eroe eponimo greco (*Oidipous*, il piede gonfio, ma anche di grandezza superiore alla norma umana) con Füssli, il cui nome vuol proprio dire «piccolo piede» nel dialetto Schweizer-Deutsch parlato nelle valli dei cantoni di lingua tedesca? Jean Starobinski ha sostenuto di sì a più riprese nei suoi saggi e, come ben si sa, Starobinski è «un uomo d'onore», un accademico di vasta fama e uno studioso più che fededegno.

Una simile suggestione di carattere psicologico è difficile da allontanare dalla mente e da scartare radicalmente anche dopo che essa sia stata classificata come freudismo di bassa lega e psicoanalisi «selvaggia» dai puristi della critica d'arte. Il problema in certa misura permane e con tutti gli interrogativi che ne derivano. Anche se Starobinski riesce a demistificare e a demolire l'interpretazione del piede come simbolica della creazione artistica, dimentica poi di definire il ruolo e l'importanza della mano gigantesca che indica il cielo. Dimentica cioè la presenza dell'Altissimo (το ὑψος) nei cieli dell'arte ovvero sia la dimensione del Sublime che caratterizza il canone estetico cui fa riferimento Füssli.

Il critico ginevrino ammette l'«instabilità dimensionale» e la manifesta incompletezza delle figure dipinte o soltanto disegnate dall'artista zurighese: i giganti si accompagnano agli elfi e agli gnomi, le rappresentazioni fiabesche (si pensi

¹¹ Cfr. Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, trad. it. di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983. In questo saggio, come è noto, Bloom teorizza la presenza di un *silent inhibitor* dietro l'opera di ogni grande poeta della Modernità (nel caso dei poeti inglesi più significativi del Settecento e dell'Ottocento come William Blake o Percy Bysshe Shelley, tale «Grande Inibitore» è rappresentato da John Milton).

¹² Cfr. Jean Starobinski, *La malinconia allo specchio*, prefazione di Yves Bonnefoy, trad. it. di Daniela De Agostini, Milano, Garzanti, 1990.

ai bozzetti per *A Midsummer Night's Dream* di Shakespeare) seguono ai giganti dell'età primitiva dell'umanità descritti da Milton nell'epèopea del *Paradise Lost* e i prigionieri campiti nell'infinito delle sculture non finite di Michelangelo. Ammette anche lo scarto psicologico e la forte contraddizione esistente tra l'orgoglio dis-misurato del pittore di Zurigo (che fu sempre fin troppo consapevole dell'importanza della sua opera) e la sua piccola statura fisica (infatti, Füssli era di statura tanto bassa da poter essere considerato quasi un nano).

L'apparenza del caso, la sua incertezza, la sua oscillazione nelle figure rappresentate si sposa sempre, nell'opera del pittore zurighese, al desiderio di ricostruzione dell'armonia perduta (quella costituita dalla grande arte degli Antichi maestri) e all'esplorazione del recinto assoluto del Sublime. Sarà questo il caso del disegno dedicato alla rappresentazione dell'artista disperato e stanco di essere considerato da tutti un epigono della classicità trionfante.

Infine, Starobinski, per quanto riguarda Füssli, non si fa problemi ad ammettere anche la sua sudditanza estetica e la sua subordinazione tematica nei confronti degli artisti da lui studiati nel corso della sua formazione pittorica italiana: Michelangelo e il suo grande epigono bolognese Pellegrino Tibaldi (come si è già detto) ma anche Gian Battista e Gian Domenico Tiepolo, la dinastia dei molti Carracci e soprattutto il Rembrandt «sublime» delle opere dal soggetto biblico e neotestamentario (Füssli apprezzava grandemente il suo *Cristo davanti a Pilato*).

Gian Domenico Tiepolo soprattutto affascinò Füssli che fu sempre inquietato dall'idea della necessità di dipingere il Mondo Nuovo che sarebbe sorto dalla realizzazione dei sogni (e dagli incubi) della sua epoca di aspirazioni ad una trasformazione radicale della realtà vigente (come successivamente si potrà vedere nell'opera poetica e grafica insieme di William Blake):

Il *Mondo Novo* di Gian Domenico Tiepolo lo rappresentò veramente, molto prima che Füssli prendesse coscienza di un problema simile, in un affresco di Villa Valmarana a Vicenza. Ma il *Mondo Nuovo* è semplicemente la lanterna magica da cui un ciarlatano mostra ai paesani sbalorditi le immagini che si proiettano contro una tela, dando l'illusione del movimento. Il mondo fittizio del pittore italiano non è il mondo della fantasia del Maestro svizzero, una fantasia che si era consolidata sui gotici tedeschi, ma anche su un veneto come Tintoretto, o su tedeschi come Schönfeld o Rottenhammer. Ne era scaturita, per Füssli, l'idea della terribilità dell'arte, della sublimità della concezione di una pittura che riproduce la disposizione mentale dell'epica antica¹³.

Starobinski ammette senza troppo esitare la necessità di una compensazione narcisistica presente nelle sue opere: in particolare nei disegni erotici conservati

¹³ C. Strinati, *Introduzione a J. H. Füssli, Aforismi sull'arte* cit., pp. 27-28. Johann Heinrich Schönfeld e Hans Rottenhammer sono stati due eccellenti pittori tedeschi dell'età barocca molto famosi nell'epoca precedente l'attività artistica di Füssli.



Gian Domenico Tiepolo, *Il Mondo Novo*.

nel museo creato da Herbert Horne a Firenze, tenuti poi sempre segreti dall'autore e conosciuti probabilmente solo in una cerchia assai ristretta, se non venuti poi alla luce soltanto postumi – ma non è solo questo il problema:

Comunque, non si penserà di spingersi troppo oltre se si afferma la parentela tra l'immagine del Padre e la norma iscritta nell'«antica grandezza»: al suo cospetto (come in cospetto di Michelangelo) non si è altro che artisti «dal piede piccolo». E lo straordinario orgoglio di Füssli, di cui si sono potute raccogliere tante testimonianze, costituirebbe un tipico fenomeno di compensazione. D'altronde in questa idea di indegnità (e di piccolezza) e in questa compensazione narcisistica si potrebbe trovare una delle chiavi per capire l'instabilità dimensionale che colpisce nell'opera di Füssli. Non vi sono rare le figure gigantesche, ma nemmeno le figure minute, che hanno dello gnomo e dell'elfo (Füssli stesso era di statura bassissima)¹⁴.

L'obiezione starobinskiana ad ogni eccessivo trattamento psicoanalitico delle opere del pittore zurighese si basa, infatti, sul carattere tutto letterario della loro determinazione e della loro esecuzione concreta (una scelta rivendicata più volte da Füssli nei suoi *Aforismi sull'arte*). Sarebbero le fonti cui Füssli si ispira a determinare il suo oscillare tra il minimo e il massimo, tra il basso e l'altissimo, tra il molto piccolo e il Colossale.

Tutto questo è sicuramente vero, ma non basta forse a chiarire in che modo si espliciti il carattere mimetico del desiderio del pittore. Certamente è sicuro che, come scrive Starobinski:

l'immaginazione del pittore è dunque sottomessa al testo poetico, che enuncia in anticipo quel che crediamo di poter riferire all'inconscio del pittore [...]. Cosa rimane al pittore? La scelta del soggetto nel repertorio letterario, cioè in un insieme abbastanza ampio da permettere delle scelte *proiettive*¹⁵.

¹⁴ J. Starobinski, *La visione della dormente in Tre furori*, trad. it. di Silvia Giacomoni, Milano, Garzanti, 1978, p. 111.

¹⁵ Ivi, p. 112.

Ma su questo punto specifico in esame si può dire che è del tutto naturale che le cose possano andare in questo modo: il rispetto per la tradizione (su cui si basava allora e ancora adesso si basa la logica della committenza) impongono che si *debba* procedere in quel modo.

Il fatto è, tuttavia, che le scelte rappresentative attuate da Füssli si rivolgono a quei temi topici e a quelle forme espressive che gli permettono di conservare un audace rispetto nei confronti di quelle consacrate del passato: nella sua opera, la capacità di innovarle in profondità partendo dalla propria sensibilità, anzi dalla propria «coscienza infelice», si congiungerà alla necessità sentita altrettanto fortemente di conservarle intatte e in tal modo trasfigurarle.

La vicenda artistica di Füssli può essere ricondotta, allora, in maniera quasi perfetta all'interno di quelle categorie di *mediazione esterna* e *mediazione interna* che René Girard ha coniato investigando e riflettendo sulla prospettiva del romanzo moderno nato dall'eclisse delle speranze di palingenesi socio-politica e di felicità per gli esseri umani sorte dopo la grande stagione dell'Illuminismo e della Rivoluzione Francese:

Parleremo di *mediazione esterna* laddove la distanza fra le due sfere di *possibili*, che s'accentrano rispettivamente sul mediatore e sul soggetto, sia tale da non permetterne il contatto. Parleremo di *mediazione interna* laddove questa stessa distanza sia abbastanza ridotta perché le due sfere si compenetrino più o meno propriamente [...]. L'eroe della mediazione esterna proclama a piena voce la vera natura del proprio desiderio, venera apertamente il modello e se ne dichiara discepolo [...]. Lo slancio verso l'oggetto è in fondo slancio verso il mediatore. Nella mediazione interna, tale slancio è infranto dal mediatore stesso che desidera, o forse possiede, l'oggetto; affascinato dal modello, il discepolo non può fare a meno di vedere nell'ostacolo meccanico frapposto da quest'ultimo, la prova di una volontà a lui contraria, e lungi dal dichiararsi fedele vassallo, ambisce soltanto a ripudiare i legami della mediazione. Questi legami sono, tuttavia, quanto mai saldi, poiché l'apparente ostilità del mediatore, lungi dall'indebolire il prestigio di questi, non può che accrescerlo. Persuaso che il modello si ritenga a lui troppo superiore per accettarlo come discepolo, il soggetto prova, infatti, nei confronti del modello stesso un sentimento lacerante formato dall'unione di due contrari: la venerazione più sottomessa e il rancore più profondo. È il sentimento che chiamiamo *odio*¹⁶.

La *mediazione esterna* richiede un modello altissimo, se non del tutto irraggiungibile, una prospettiva esterna ed estrema di riferimento che risulti in grado di fare da pietra di paragone per il presente rispetto al desiderio dell'imitatore. La *mediazione interna* richiede un'espressione ardente di desiderio mimetico da parte del soggetto che aspira ad imitare (Michelangelo tanto possente-

¹⁶ René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di Leonardo Verdi Vighetti, Milano, Bompiani, 1981, pp. 13-14.

mente ammirato da Füssli e mediato nella sua volontà di raggiungerne le altezze da Pellegrino Tibaldi o dagli altri pittori michelangioleschi) e, contemporaneamente, l'esistenza di un elemento di frustrazione del desiderio stesso considerato non raggiungibile dall'imitatore stesso.

L'artista disperato di fronte alla grandezza delle rovine antiche, il disegno sopra citato, è una perfetta esposizione visuale dell'analisi dell'uomo romantico (ma anche post-romantico e poi novecentesco – come accade nel suo saggio) condotta da Girard. Infatti:

Il prestigio del mediatore si comunica all'oggetto desiderato e gli conferisce un valore illusorio. Il desiderio triangolare è quello che trasfigura l'oggetto. La letteratura *romantica* non disconosce questa metamorfosi, cerca anzi di metterla a profitto, ne trae motivo di gloria, senza però mai svelarne il vero meccanismo. L'illusione è un essere vivente al concepimento del quale sono necessari un elemento maschile e uno femminile: la fantasia del poeta, femmina, rimane infatti sterile fino a quando non viene fecondata dal mediatore¹⁷.

L'arte tramandata dal passato e attribuita ai grandi classici, l'attività produttiva che ha permesso la realizzazione delle opere degli antichi, appare come il *mediatore esterno* della ricerca di Füssli (se si vogliono comprendere appieno i nodi reali della prospettiva pittorica che lo contraddistingue).

Un aforisma sull'arte (il 214) recita imperterrito e implacabile nella sua logica: «Shakespeare sta a Sofocle come i lampi incessanti di una notte di tempesta stanno alla luce del giorno»¹⁸.

Sofocle viene considerato, dunque, un faro più vasto e più luminoso di Shakespeare!

Per Füssli, gli antichi autori del passato spiazzavano sempre i moderni nel confronto con essi riguardo all'arte e alla competenza formale. L'ammirazione nei loro confronti, da parte sua, è totalmente incondizionata e il loro modello altissimo appare circonfuso dell'alone di gloria di tutto ciò che, pur non essendo possibile imitare completamente, deve pur tuttavia necessariamente esserlo, ricevendo il giusto e giustificato omaggio dai posteri a essi inferiori.

Gli antichi risultano così irraggiungibili e, tuttavia, non si può fare a meno di cercare di arrivare alla loro altezza, imitandoli ma fallendo nel perseguimento dell'armonia che li contraddistingueva. Michelangelo rappresenta un simile modello. I suoi *Aforismi sull'arte* pullulano di espressioni di ammirazione nei suoi confronti quasi sempre in collegamento alla sua «arte sublime»:

151. Le regole dell'arte, o sono fornite direttamente dalla Natura stessa, o sono scelte dai compendi dei suoi studiosi che chiamiamo maestri e fondatori di

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ J. H. Füssli, *Aforismi sull'arte* cit., p. 101.

scuole. L'imitazione della Natura porta allo stile, quella delle scuole alla maniera. *Corollario*. La linea di Michelangelo è uniforme e grandiosa: carattere e bellezza erano ammessi solo se potevano contribuire alla grandiosità: il bambino, la donna, lo squallore, la deformità erano contraddistinti dalla grandiosità, senza distinzione; nelle sue mani un mendico diviene il patriarca della miseria, la gobba del nano reca l'impronta del rispetto; le donne sono atte alla procreazione; i bambini sono uomini in potenza; gli uomini sono una razza di giganti. Il disegno di Raffaello è o storico o poetico. Le forme del suo stile storico sono caratteristiche, quelle del suo stile poetico sono ideali, come lui stesso ama definirle [nella lettera a Castiglione del 1514]: le prime dipendono dalla natura, ma le altre sono solo esagerazioni di un altro stile¹⁹.

La scelta operata da Füssli, dunque, è tutta decisamente a favore di Michelangelo e della sua «grandiosità» nella costruzione delle figure e nella loro rappresentazione. A questa sua grandiosa sublimità appartengono decisamente anche le opere non finite e gli abbozzi, come si deduce da un aneddoto riportato positivamente dal pittore zurighese: «Il Giambologna mostrò a Michelangelo un modello perfettamente rifinito; Michelangelo lo prese e, incurante del fatto che fosse compiuto, lo piegò tutto; poi, riconsegnandolo all'allievo, disse "Impara ad abbozzare prima di cercare di finire"»²⁰.

L'abbozzo, per Michelangelo, aveva la stessa importanza dell'opera finita e questo varrà per tutta la sua vita di artista anche per Füssli che alternerà – come si è visto – quadri perfettamente rifiniti in tutti i loro particolari (è certo il caso dell'*Incubo* ma questo discorso vale anche per *Il silenzio*, una delle sue opere più inquietanti e più legate al non-finito michelangiotesco nell'ispirazione concettuale e nel trattamento della figura ripiegata su se stessa che, come tale, sarà ripresa anche da Blake in molte delle sue incisioni) come pure tanti abbozzi e disegni destinati a essere lasciati allo stato di cartone preparatorio e mai più ripresi.

Ciò che il pittore svizzero aveva individuato nel grande maestro fiorentino era la sua tensione verso il Sublime (un testo che, ovviamente, Michelangelo non poteva conoscere in tutte le sue implicazioni²¹). Questa ricerca dell'«effetto

¹⁹ Ivi, p. 81. Sulla supposta lettera databile forse al 1514 di Raffaello a Baldassarre Castiglione sulla composizione pittorica, cfr. Christof Thoenes, *Galatea: tentativi di avvicinamento*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, a cura di Christoph Luitpold Frommel e Matthias Winner, Roma, 1986, pp. 59-72. Ottimi spunti anche in Carlo Dionisotti, *Tiziano e la letteratura*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze, Olschki, 1978, pp. 259-270.

²⁰ J. H. Füssli, *Aforismi sull'arte* cit., p. 114. Non è dato sapere se questo aneddoto sia storicamente fondato. È sicuro, tuttavia, che l'ammirazione di Jean de Boulogne per Michelangelo, maestro della sua vita artistica e per conoscere il quale si era trasferito a Firenze dalle Fiandre, non fu mai particolarmente ricambiato dal pittore fiorentino.

²¹ La prima edizione ufficiale del testo frammentario dell'Anonimo, infatti, per le cure del grande umanista Francesco Robortello e intitolata *Dionysii Longini, rhetoris praestantissimi, liber de grandi, sive sublimi orationis genere*, viene pubblicata a Basilea solo nel 1554.

sublime» accompagnerà tutta la ricerca di Füssli e in essa saranno coinvolte tutte le sue passioni intellettuali e letterarie, compresa quella per la fisiognomica che egli aveva appresa dalla lettura di un famoso testo di Johann Kaspar Lavater (anch'egli zurighese e suo contemporaneo²²):

161. La difficoltà della fisiognomica è di separare ciò che è essenziale da ciò che è accidentale, la crescita dall'escrescenza.

162. Chi mira al sublime considera le qualità assegnate al carattere dalla fisiognomica, non l'anatomia dei singoli individui; la quercia in tutta la sua impo-
nenza, non un tronco potato²³.

Anche la fisiognomica, di conseguenza, non è l'analisi del singolo carattere umano dai tratti particolari del volto ma è la capacità di giudicarne il carattere attraverso le sue qualità manifeste e, di conseguenza, dalla grandezza delle sue passioni esemplari (quello che emerge dalle figure sublimi di Michelangelo è la loro potenza al di là dell'umano come nel caso del *Mosè* o del *Giudizio Universale*,



Johann Heinrich Füssli, *Il silenzio*.

²² *L'art d'étudier la physionomie* di Lavater è del 1772 mentre i *Fragments physiognomoniques* escono negli anni 1774- 1778.

²³ J. s.H. Füssli, *Aforismi sull'arte* cit., p. 87.

ma anche la loro dismisura in rapporto allo sfondo di assolutezza in cui esse vengono situate e alla loro figura morale di giudici o di creatori).

La grandezza di un artista, la sua capacità di attingere al Sublime non dipende, tuttavia, secondo Füssli, dalla sua attenzione ai particolari o dalla sua volontà di raggiungere la perfezione. Questo anzi potrebbe risultare del tutto negativo per il perseguimento di un'autentica opera d'arte, una sorta di effetto di amplificazione al contrario:

Se portare a compimento significasse finire tutte le parti di un'opera nella stessa misura, nessun artista avrebbe mai finito la sua opera. Gran parte della concezione o dell'esecuzione è sempre sacrificata a una singola perfezione che egli possiede, o crede di possedere. Il colorista considera le linee solo un veicolo del colore; il disegnatore subordina la tinta al tratto; il pittore dell'effetto di ampiezza o del chiaroscuro sacrifica talvolta sia il colore che il tratto, e il soggetto stesso, per ottenere il suo risultato²⁴.

Dunque, tutte le grandi opere d'arte sono, in qualche misura, appartenenti alla categoria del non-finito. Più sotto vorrà ribadirlo categoricamente con un esempio: se si mescolassero insieme le modalità più importanti e positive dei diversi movimenti artistici come il disegno della scuola romana, il movimento e l'uso del chiaroscuro veneziani, il tono dei colori lombardo, lo stile possente di Michelangelo, la verosimiglianza di Tiziano e «la suprema purezza dello stile del Correggio», la dignità e la saldezza delle forme dipinte dal Tibaldi con le invenzioni del Primaticcio e la grazia del Parmigianino, che cosa si otterrebbe?

Un caotico accostamento di colori e di forme, un insieme indiscriminato di macchie senza volumi, un'accozzaglia di stile che vorrebbe dire rinunciare definitivamente ad avere *uno* stile.

Bisogna andare in una sola direzione e scegliere uno stile preciso da perseguire in maniera coerente e senza sbandamenti manieristici: «137. Il genio non conosce compagni, deve sovrastare: ogni tipo di comunanza nuoce alla poesia e all'arte»²⁵.

L'ammirazione per Michelangelo e per Rembrandt, autentici geni dell'arte pittorica, spingerà Füssli sulla strada di uno stile sublime dove vengono accentuati i caratteri della «terribilità deliziosa»²⁶ che contraddistingueva le teorizzazioni di Burke e delle visioni dell'orrore che a esse potevano essere collegate sia in ambito psicologico che linguistico-poetico.

²⁴ Ivi, p. 75.

²⁵ Ivi, p. 77.

²⁶ Prima di Burke, il sublime *deinos*, ovvero terribile, era stato già teorizzato in un trattato *Sullo stile (Peri hermēnēias)* attribuito al grammatico greco Demetrio Falereo in un primo tempo e poi a un generico Demetrio di cui non si conoscono particolari biografici (su questo importante tema all'interno dell'estetica antica, cfr. Demetrio Falereo, *Sullo stile*, trad. it. e cura di Alessia Ascani, Milano, Rizzoli, 2002 e il bel saggio di Guido Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1980).

3. Dal «Trattato sulla pittura» di Lomazzo ai «Discorsi sull'arte» di Reynolds: l'evoluzione di un apprezzamento crescente

Ma il pittore svizzero non sarà certo il primo a manifestare una tale sconfinata ammirazione per il grande artista fiorentino nel cuore del Settecento inglese²⁷. È già fin dalla fine del Cinquecento che inizia il recupero della tradizione dell'arte michelangiotesca sulla base della traduzione inglese del *Trattato sulla pittura* di Giovanni Paolo Lomazzo che viene pubblicata con il titolo di *A Tracte containing the Artes of curious Paintinge, Carvinge, and Buildinge written first in Italian by Jo. Paul Lomatius, Painter of Milan, and Englished by Richard Haydocks, Student in Physick*:

Manierista lombardo sotto il lontano influsso di Leonardo, il Lomazzo in seguito alla perdita di un occhio si era dedicato alla teoria; sostenitore di una sorta di eclettismo, di cui tuttavia sentiva il pericolo, l'autore è in grado di apprezzare egualmente Leonardo, Michelangelo e Raffaello, il Correggio e i veneziani, l'imitazione della natura – egli dice – non va disgiunta dalla rappresentazione dell'*Idea*, e mezzo per giungere a tanto è l'ornamento. Il Lomazzo non è certo avaro di lodi per Michelangelo, ottimo nei lumi, negli scorci, nella prospettiva, nei movimenti, nella furia, nel fare dei capelli, e soprattutto nei nudi; il nome del Buonarroti è citato continuamente ad esempio, e a un certo punto si afferma che egli esprime «l'oscurità profonda di Dante». Ma il luogo più interessante, e se ne vedrà in seguito l'importanza, si incontra proprio all'inizio dell'opera (libro I, cap. 1) [...]: «Dicesi adunque che Michelangelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena pittore suo discepolo; che dovesse sempre fare la pittura piramidale, serpentinata, e moltiplicata per una, due e tre. E in questo precetto parmi consistere il segreto della pittura, imperocchè la maggior grazia, e leggiadria, che possa avere una figura, è, che mostri di muoversi, il che chiamano i pittori furia della figura. E per rappresentare questo moto, non vi è forma più accomodata, che quella della fiamma del fuoco [...] Sicché quando la figura avrà questa forma, sarà bellissima»²⁸.

Dunque, il primo accenno a Michelangelo come maestro di pittura e di architettura è presente in Lomazzo e arriva in Inghilterra sulla scia della traduzione della sua opera ma gli equivoci sulla natura del suo stile permarranno – ammonisce Melchiori – per tutto il Seicento perché insorse nei suoi confronti quello che viene definito «l'equivoco classicista»²⁹ e, di conseguenza, viene visto come

²⁷ L'ammirazione e il culto degli intellettuali e degli artisti inglesi per il pittore fiorentino è stato sapientemente e rigorosamente studiato e analizzato da Giorgio Melchiori nel suo *Michelangelo nel Settecento inglese. Un capitolo di storia del gusto*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950. Al suo lavoro pionieristico si farà costante e doveroso riferimento.

²⁸ Ivi, pp. 18-19.

²⁹ Ivi, p. 23.

antitetico al Barocco in quanto espressione del Rinascimento dispiegato e della sua mancanza di funzionalità decorativa.

Inoltre, per apprezzare il gusto della «linea serpentinata» teorizzata da Lomazzo sulla scia dell'insegnamento michelangiolesco, bisognerà aspettare l'analisi effettuata da William Hogarth nel suo *The Analysis of Beauty* del 1753 che pone proprio la figura della «linea serpentina» al centro della sua prospettiva della bellezza sublime in pittura:

La notevole difficoltà che esiste nel descrivere questa linea, sia a parole o per immagine (come si è accennato prima, quando l'ho menzionata per la prima volta) renderà necessario per me procedere molto lentamente in ciò che ho da dire in questo capitolo e richiedere la pazienza del lettore mentre lo guido passo dopo passo nella conoscenza di ciò che ritengo sia il sublime nella forma, come è così ben messo in vista nel corpo umano. Nel fare ciò, credo, una volta che sia diventato familiare con la loro idea, il lettore troverà questa specie di linee degne del massimo interesse³⁰.

Hogarth poi, successivamente, servendosi degli esempi deducibili dalle tavole che arricchiscono il suo libro e che sono di straordinaria utilità per comprenderne il messaggio didattico, chiarirà autorevolmente la sua concezione della linea che definisce serpentina e lo farà proprio sulla base delle possibilità concrete che saprà trarre dal *Torso* michelangiolesco che egli utilizza come base e come ispirazione per la sua successiva ricostruzione della serpentina stessa:

Qui devo nuovamente spronare il mio lettore a seguire con particolare attenzione i serpeggiamenti di queste linee di superficie, perfino nel loro attraversamento di ogni giuntura osservando quali alterazioni risultino sulla superficie della pelle dalle diverse inclinazioni delle membra. Infatti, sebbene proprio nelle giunture lo spazio consentito sia veramente esiguo e le linee di conseguenza molto corte, nondimeno si vedrà che l'applicazione di questo principio di variazione lineare, pur con i limiti suddetti, vi sortisce un effetto tanto aggraziato quanto nei muscoli più allungati del corpo. Ciò dovrebbe rilevarsi nelle dita, dove le giunture sono sì necessariamente corte e i tendini dritti e la bellezza sembra cedere, in qualche misura, all'utilità, tuttavia non a tal punto che non si possano tracciare sul dito affusolato di una persona adulta queste piccole linee serpeggianti tra le pieghe o nelle fossette delle nocche (il che riesce più grazioso in quanto più semplice)³¹.

³⁰ William Hogarth, *L'analisi della Bellezza*, trad. it. di Carmela Maria Laudando, presentazione di Laura De Michele, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1999, pp. 74-75. Precedentemente, Hogarth aveva citato come esempio di possibile (e perfetta) «linea serpentina» ciascun osso di balena presente in un corsetto femminile ben costruito e il modo in cui ognuno di essi viene ricomposto dalla cima dell'allacciatura fino alla punta inferiore della pettorina.

³¹ W. Hogarth, *L'analisi della Bellezza* cit., p. 83.

Le linee serpeggianti producono l'effetto di grazia che le linee dritte o quelle curve non sono in grado di produrre per loro stessa natura mentre l'ondulazione dà un movimento di forza e di snellezza insieme ai movimenti delle figure.

La «linea serpentina», dunque, produce grazia ed elasticità alle figure e le rende grandiose e, nello stesso tempo, piacevoli nella loro definizione specifica.

Il *Trattato sulla pittura* di Lomazzo (di cui si è già detto prima) sarà il punto di riferimento del grande incisore inglese, come appare ben chiaro dalla ricostruzione delle vicende artistiche di Hogarth presente nell'importante saggio di Frederick Antal a lui dedicato:

Che Hogarth abbia ripreso la forma a spirale del tardo manierista Lomazzo è altrettanto significativo del fatto che la rappresentazione di danze grottesche sia basata su motivi del tardo manierista Callot. Sia Lomazzo che Callot si trovarono proprio ai confini tra manierismo e barocco. L'arte di Callot e le teorie formali di Lomazzo si possono interpretare in entrambi i sensi e si può ben comprendere che Hogarth, aperto sia al manierismo che al barocco (o, in questo caso, al rococò), si sia riallacciato a questi due predecessori³².

Posto, quindi, proprio a metà tra le volute articolate e spesso incalzanti che caratterizzano il rococò e le efflorescenze stupefacenti (e sovente non funzionali) del manierismo pittorico e dopo aver attraversato le diverse sequenze del barocco europeo, Hogarth si trova nella necessità di ritrovare un'articolazione adeguata tra la grandezza esibita del Sublime e la rigidità del tratto necessarie alla costruzione di un modello formale di linea capace di conciliare il piacevole con la forza e la potenza dell'espressione necessaria ai suoi scopi.

Nasce così quella dimensione pittorica che viene ricondotta all'interno del recinto della satira (sociale e antropologica) e che ne costituirà la cifra stilistica. In essa la sproporzione delle figure satireggiate e messe in scena si sposa con l'elastica permeabilità della loro rappresentazione e con la lucida tensione che le trasforma in momenti di grandiosità e dismisura spesso del tutto negative.

Il Sublime hogarthiano non ha più nulla della dimensione del «grande animo» teorizzato dallo Pseudo-Longino riguardo allo spirito dell'artista; tutt'altro. Eppure mantiene caratteri di sublimità formale e può ricondotto all'interno del suo perimetro. Ha a che vedere con l'orrore e la dissimmetria del Sublime burlesco che affascina e atterrisce nello stesso tempo, che rende i suoi spettatori attoniti e scossi alla loro vista perturbante.

La «linea serpentina» sarà, inoltre, l'unica in grado – secondo Hogarth – di permettere di raggiungere la forza espressiva del Sublime e la dimostrazione av-

³² Frederick Antal, *Hogarth e la civiltà europea*, trad. it. di Alda De Caprariis, Torino, Einaudi, 1990, p. 290 (ma si veda tutto il nono capitolo del monumentale volume del grande critico ungherese).

verrà attraverso la realizzazione delle opere che prenderanno corpo all'interno della sua officina londinese:

E, tuttavia, a questa officina di Hogarth è conferita una più articolata complessità di significati in vario modo: intanto, l'immagine è circondata a mo' di linea di demarcazione «mossa» da una cornice non lineare ma movimentata e variegata, ricca di motivi, di disegni ripetuti, variati, trasformati, esemplificazione perfetta (nelle intenzioni di Hogarth) della *molteplicità* di espressione di una semplice linea essenziale, quella tracciata e riportata dal pittore stesso sul frontespizio dell'*Analysis of Beauty*. Da questa linea della bellezza, che per Hogarth è la linea serpentina, possono generarsi altre, molte, irripetibili linee capaci di produrre «il nuovo, il bello e il sublime»³³.

Ma l'approdo a Hogarth (e poi a Burke la cui *Philosophical Enquiry...* è di poco successiva) avverrà solo dopo una serie ripetuta di passaggi e di mutamenti di atteggiamento nei confronti di Michelangelo di cui il primo assaggio è rappresentato dalla pubblicazione postuma nel 1668 del poemetto *De Arte Graphica* di Charles-Alphonse Du Fresnoy.

Di esso, tradotto in inglese nel 1695 da John Dryden, poi nel 1728 ripreso e ri-tradotto da James Wright, ancora ripubblicato nel 1754 dal Wills e infine ripubblicato nel 1783 da William Mason e postillato con intensità dal grande pittore di ritratti Sir Joshua Reynolds nel suo *Ut pictura poësis* ecco ciò che ne scrive Melchiori a partire proprio dal motto oraziano che dà il titolo all'opera dell'artista del Devonshire:

Ma ciò che più interessa ai fini della valutazione del Fiorentino, è una delle brevi note critiche raccolte in fondo al volume, illustranti l'opinione dell'autore sui maggiori artisti, Ecco quanto ha da dire di Michelangelo: «La scelta degli atteggiamenti [nelle figure di Michelangelo] non fu sempre bella o gradevole; il suo gusto nel disegno non fu squisito, né i contorni troppo eleganti; i drappaggi e gli ornamenti dei costumi non furono né nobili né graziosi. Fu non poco fantastico e stravagante nelle composizioni; fu ardito fino alla temerità nel concedersi libertà contro le regole della prospettiva; il suo modo di colorire non è sempre naturale, né troppo piacevole. Non seppe il gioco delle luci e delle ombre; ma

³³ Laura De Michele, *Presentazione* a W. Hogarth, *L'analisi della Bellezza* cit., p. 15. Su William Hogarth la bibliografia, anche quella italiana, è molto ampia. Basterà ricordare come esemplari il libro di Filiberto Menna, *William Hogarth. L'analisi della Bellezza*, Salerno, Edizioni 10/17, 1988 (su cui ricordo la mia recensione apparsa in «Belfagor», (XLIV), III, maggio 1989, pp. 356-358); Atilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura*, Bari, Dedalo, 1985; Giulio Carlo Argan, *Le idee artistiche di William Hogarth*, 1952 e *Lo spazio "oggettivo" di Hogarth*, 1971 (poi raccolti nel volume *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983) e due testi paralleli di Licia Ragghianti Collobi e Carlo Ludovico Ragghianti, *Grafica di Hogarth. Analisi della bellezza*, in «Critica d'arte», ottobre-dicembre 1986, 11. Di notevole interesse è pur sempre la bella monografia dedicata a Hogarth, con *Presentazione* di Gabriele Baldini e *Apparati critici e filologici* di Gabriele Mandel (*L'opera completa di Hogarth pittore*, Milano, Rizzoli, 1967).

disegnò con maggior sapienza, e comprese tutte le giunture delle ossa, e l'ufficio e la posizione dei muscoli, meglio di qualunque altro pittore moderno. V'è una certa aria di Grandiosità e di Severità nelle sue figure; in queste due cose egli spesso riuscì. Ma al di sopra degli altri suoi pregi fu la sua meravigliosa sapienza nell'architettura, in cui ha superato non solo tutti i moderni, ma perfino gli antichi...»³⁴.

Reynolds sarà il maggiore estimatore di Michelangelo in ambito inglese, dopo Hogarth e Burke, e sarà il principale sostenitore della sua superiorità rispetto a Raffaello che fino ad allora veniva considerato come il massimo modello da imitare, sia come disegnatore sia come colorista. Nei suoi *Seven Discourses on Art* (che era di qualche anno precedente) la sua ammirazione per il grande artista fiorentino era stata senza mezzi termini, basata su una valutazione rigorosa dei suoi criteri di lavoro e sulla sua estetica:

Ed ecco nel quinto discorso, tenuto il 10 dicembre 1772, il Reynolds istituire un confronto fra l'ideale pittorico fino allora universalmente riconosciuto, Raffaello, e quello che avrebbe maggiormente potuto corrispondere alla nuova sensibilità che si era venuta formando al di fuori e a dispetto del classicismo. Michelangelo, dice il Reynolds, si affidò quasi esclusivamente alla forma plastica, e non curò nessuno di quegli «abbellimenti e grazie», usati dagli altri pittori, e rigettò d'altra parte «tutti i falsi, per quanto attraenti, ornamenti» che infirmano le opere anche di ottimi maestri. Quando queste doti del Buonarroti saranno giustamente valutate, egli sarà venerato come lo fu nel secolo di Leone X; ed è assai significativo (secondo il parere del Reynolds) che la diminuzione della fama di Michelangelo nei secoli successivi sia andata di pari passo con la progressiva decadenza dell'arte. Quindi, passando a parlare di Raffaello, egli afferma: «È a Michelangelo che noi dobbiamo perfino l'esistenza di Raffaello... Fu quegli a insegnargli a elevare i pensieri, e a concepire i suoi soggetti con dignità»³⁵.

Michelangelo, di conseguenza, diventa il modello cui fare riferimento e l'autore che meglio ha saputo sintetizzare nel corso della propria opera i caratteri di Grandezza e di Sublimità cui la pittura deve tendere maggiormente:

In una estetica basata sulle emozioni come quella del Burke ormai nota, un giudizio del genere di quello del Reynolds ora riferito non poteva lasciar dubbi sull'artista da preferire. Ma il presidente dell'Accademia Reale era ancora troppo legato ai criteri di apprezzamento del suo e del secolo precedente, per potersi decidere senz'altro. Egli si inoltra perciò in un lungo confronto fra i due artisti. Anche se la citazione sia piuttosto ampia, conviene riportare l'intero brano, data l'influenza capitale che esso eserciterà sul modo successivo di apprezzare

³⁴ G. Melchiori, *Michelangelo nel Settecento inglese. Un capitolo di storia del gusto* cit., p. 29.

³⁵ Ivi, p. 62.

il Buonarroti: «Se noi paragoniamo l'un l'altro questi grandi artisti, Raffaello ebbe più gusto e Fantasia, Michelangelo più Genio ed Immaginazione. L'uno fu superiore nella bellezza, l'altro nell'energia. Michelangelo ha più ispirazione Poetica» (proprio quanto fino a quel momento era stata prerogativa di Raffaello); «Le sue concezioni sono *immense e sublimi*; i suoi personaggi sono un ordine superiore di esseri [...] non v'è in essi nulla, nulla nei modi delle loro azioni o dei loro atteggiamenti o nello stile e nella disposizione delle loro membra e dei loro lineamenti, che ce ne rammentori l'appartenenza alla nostra specie. L'immaginazione di Raffaello non è così elevata; le sue figure non sono altrettanto distaccate dalla nostra razza inferiore di esseri, sebbene le sue idee siano caste, nobili, e assai aderenti ai loro soggetti. Le opere di Michelangelo hanno un carattere forte, personale, e marcato; sembrano trarre origine completamente dall'animo suo, un animo così ricco e sovrabbondante, che mai ebbe bisogno, anzi sembrò sdegnare gli aiuti esterni»³⁶.

Le conclusioni di sir Joshua Reynolds sono, dunque, radicali:

Perciò alla domanda chi debba occupare il primo posto, se Raffaello o Michelangelo, occorre rispondere che, se lo si debba dare a colui che possiede una combinazione delle più alte qualità artistiche, maggiore di quella di chiunque altro, non v'è dubbio che Raffaello sia il primo. Ma se, come pensa Longino, il sublime, essendo la più alta eccellenza cui possa attingere l'umana composizione, compensi abbondantemente l'assenza di ogni altra bellezza, e ripari a tutte le altre deficienze, allora Michelangelo esige la preferenza³⁷.

Sulla scia dell'entusiasmo suscitato dall'irruzione del Sublime sulla scena letteraria inglese (la prima traduzione inglese del trattatello fu quella di John Hall nel 1652 seguita da quella di William Smith che godette di larghissima fortuna – cinque edizioni fra il 1739 e il 1800), comunque, c'erano già precedentemente state l'approvazione di John Dennis, l'acerrimo nemico di Alexander Pope (il suo *The Grounds of Criticism in Poetry* è del 1704³⁸) e poi anche quella di Joseph Addison nei suoi già citati *I piaceri dell'immaginazione* usciti sulla sua rivista *The Spectator* uscita con una qual certa regolarità a partire dal marzo del 1711 fino alla chiusura nel dicembre 1712.

³⁶ Ivi, pp. 63-64.

³⁷ Ivi, p. 64.

³⁸ Cfr. John Dennis, *Critica della poesia*, a cura e con un'Introduzione di Giuseppe Sertoli, trad. it. di Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1994. Per Dennis, il Sublime e le sensazioni profonde che suscita nei lettori di poesia sono essenzialmente legati alla natura religiosa degli argomenti che devono rappresentare e saper mettere in scena e che devono costituire la sua principale base di persistenza artistica. La sublimità è dunque legata alla natura religiosa della sua ispirazione. Il modello di Sublime considerato più significativo da Dennis sarà ripreso, con altri e assai più adeguate argomentazioni, da Hegel nelle sue *Lezioni di estetica*, tenute a Heidelberg nel 1818 e a Berlino dal 1820 al 1829 (il testo degli appunti da queste lezioni fu poi pubblicato, dopo la morte del filosofo, nel 1835 dal suo allievo-editore Heinrich Gustav Hotho).

Addison rese popolare il termine Sublime ricavando dallo Pseudo-Longino la nozione di «genio» e il metodo critico detto da lui stesso delle *beauties-and-faults* (bellezze-e-difetti) perché ciò che risulta veramente bello è tale anche se contiene dissimmetrie e difetti formali (e questo sarà particolarmente significativo proprio in rapporto alle opere non-finite di Michelangelo). Inoltre, lo scrittore inglese assocerà il Sublime alle nozioni di massa e di spazio e lo trasferirà in un primo tempo, agli oggetti naturali e successivamente anche all'architettura, soprattutto quella dell'antichità (anche se non alla pittura e alla scultura come tali).

Ma, dopo la svalutazione che ne farà Anthony Ashley Cooper, conte di Shaftesbury che accuserà Michelangelo di eccessiva *Greatness* (grandiosità) e il Sublime di essere qualcosa di *bombastic*, uno dei momenti principali di recupero della tradizione michelangelolesca sarà costituito da *The Theory of Painting* di Jonathan Richardson, artista e teorico di notevole fama all'epoca sua.

Scrivono Melchiori che l'opera teorica di Richardson rivaluta fortemente Michelangelo, in principio per la sua superiorità nel disegno e poi accosta la sua Grandezza a quella di Dante:

La sua eccellenza nel disegno è serenamente accettata: «Michelangelo fu il disegnatore più dotto e corretto fra tutti i moderni, a meno che gli stia a paro Raffaello, o, come qualcuno vuole, che lo sperì» [...] «Dopo di lui nessun altro maestro deve essere citato per quello che riguarda l'espressione, tranne che in soggetti particolari, come Michelangelo per le arie infernali e terribili». E prosegue dicendo che la figura di Caronte nel *Giudizio* è una perfetta illustrazione della terzina dantesca: «Caron dimonio...». L'accostamento di Michelangelo a Dante fu sempre argomento valido di coloro che vollero celebrare la grandezza dell'artista, e la terzina in questione è appunto citata dal Vasari, al quale il Richardson evidentemente attinse. Ma più notevoli sono le citazioni nel capitolo *Of Grace and Greatness*: «Il suo stile era personale, non antico, ma aveva una specie di Grandiosità al suo grado più elevato, che talora sfociava nell'eccesso del Terribile; sebbene in molti casi sia bellamente temperato dalla grazia». Proprio quella terribilità che per il Richardson non era un pregio, doveva assumere gran peso per la rivalutazione dell'artista. E soprattutto conta la lunga citazione nel capitolo *Of the Sublime*. Per il Richardson, sublimi sono le idee più grandiose e più belle, quelle che sorprendono, rappresentate però *nella maniera più conveniente*. «Questo è ciò che [...] hanno fatto i grandi, seppur nessuno in grado pari a Raffaello. Ma non v'è esempio più notevole della forza di questo sublime, che quello di Michelangelo, che, avendolo posseduto nel disegno e nella grandiosità, è stato e sempre sarà considerato un prodigio dell'arte nonostante i noti difetti che appaiono insieme a questi pregi»³⁹.

³⁹ G. Melchiori, *Michelangelo nel Settecento inglese. Un capitolo di storia del gusto* cit., pp. 37-38.

E successivamente aggiunge, esaltando i pregi delle pitture della Cappella Paolina (pur evidenziando, comunque, taluni loro difetti di concezione dell'opera e pur conoscendone soltanto una copia a stampa):

«Ma la grandiosità di stile meravigliosa, stupefacente, e il disegno perfetto di Michelangelo (nelle quali cose egli raggiunse davvero il sublime) sono ciò che senza fallo rende inestimabile questo dipinto; perché ci si può permettere di supporre che egli abbia queste [doti], dal carattere di questo grande artista, e perfino da ciò che si vede nella copia; sebbene anche la miglior copia del mondo perda necessariamente gran parte di queste qualità, specialmente la grandiosità, che è di natura così delicata da appassirsi in mano ad un copista, per corretto ed esperto che egli sia». L'ammirazione del Richardson per Michelangelo non è incondizionata. Tuttavia si intende che, con l'evolversi delle teorie, il suo potrà divenire un valido contributo alla rivalutazione dell'artista, data anche la lunga fortuna di questi trattati. Difatti le riserve dell'autore nei suoi confronti dipendono soprattutto dal concetto che il Richardson aveva del sublime; egli non lo considerava come assoluto, ma lo andava ricercando nelle singole parti (disegno, composizione, ecc.) in cui si soleva scomporre l'opera figurativa per giudicarla. Quando il sublime avrà assunto valore indipendente non sarà più ammessa alcuna limitazione di giudizio⁴⁰.

È quello che accadrà, infatti, negli anni successivi alla pubblicazione del saggio burkeano sulla divaricazione sostanziale tra Bello e Sublime: quest'ultimo sarà riscattato dalla sua natura di categoria retorica e acquisterà valore in sé come oggetto della delibazione estetica.

Di questo aspetto della teoria si gioverà moltissimo l'apprezzamento per Michelangelo: dopo l'elogio di sir Joshua Reynolds, dopo l'ammirazione tributatagli da Edmund Burke per la sua pratica artistica del non-finito e da Johann Heinrich Füssli nei suoi *Aforismi sull'arte*, il grande discepolo di Michelangelo in Inghilterra sarà sicuramente William Blake. In una serie di due lettere a Thomas Butts (una del 22 novembre 1802, l'altra del 6 luglio 1803) egli scriverà con netta e autorevole decisione:

Se non avete la Natura dinnanzi a voi per Ogni Tocco, non potete Dipingere Ritratti; e se avete la Natura dinnanzi a voi, non potete Dipingere la Storia; era l'opinione di Michelangelo, ed è la Mia [...] La Natura e la Fantasia sono Due Cose distinte, e non possono Mai venir congiunte; e nessuno dovrebbe mai tentare di farlo, perché ciò è Idolatria, e distrugge l'Anima. [...] L'Allegoria rivolta alle capacità Intellettuali, mentre è completamente celata alla Comprensione Corporea, è la Mia Definizione della Poesia Più Sublime⁴¹.

⁴⁰ Ivi, p. 38.

⁴¹ La lettera a Butts è citata da G. Melchiori, *Michelangelo nel Settecento inglese. Un capitolo di storia del gusto* cit., p. 97. Thomas Butts era un grande intenditore d'arte e fu il maggior mece-

In tal modo, l'ammirazione per Michelangelo e la definizione di poesia (e pittura) come arte del Sublime sono saldate insieme e possono correre di pari passo.

4. *William Blake e l'estetica gnostica del non-finito (con una postilla su Borges lettore di Blake)*

Al centro della poetica di William Blake, in particolare nelle sue ultime opere e nelle sue splendide illustrazioni per opere letterarie, in particolare per la *Divina Commedia*, è possibile rintracciare una sorta di predilezione estetica per la tematica del non-finito⁴².

Maturato nell'ambiente dei dissidenti religiosi inglesi che a Londra si riunivano intorno allo stampatore Johnson situato in Fleet Street in un'epoca in cui la natura politica del loro dissenso teologico era quasi spontaneamente applicata anche alla dimensione politica della critica sociale e istituzionale, Blake iniziò proprio in questo contesto la composizione e la realizzazione dei suoi più significativi lavori poetici e pittorici insieme che ne avrebbero assicurato la grandissima fama successiva (e quasi del tutto postuma)⁴³.

La dimensione politica e sociale in cui si trova a operare Blake non è soltanto una questione di carattere eminentemente biografico o storiografico⁴⁴. La sua

nate di Blake (della sua biografia, purtroppo, sono noti soltanto i suoi rapporti con lui). Pare, tuttavia, che egli considerasse l'artista di Lambeth più un amico che un artista al quale commissionare quadri o incisioni da realizzare. Blake poté così vendergli una gran quantità di proprie opere e, in particolare, le illustrazioni da soggetti della Bibbia prodotte nei primi anni dell'Ottocento.

⁴² Prima di mettersi a lavorare in proprio e provvedere personalmente a incidere e stampare gli *engravings* corrispondenti ai testi di quelle opere profetiche che caratterizzeranno la seconda fase della sua produzione letteraria, i suoi primi lavori come illustratore di opere letterarie altrui Blake li aveva compiuti per conto del libraio-editore Joseph Johnson di Londra. Nei locali della libreria, negli anni tra il 1789 e il 1792, si riunivano periodicamente molti dei fautori inglesi della Rivoluzione Francese, favorevoli all'approvazione di un programma di rivoluzione democratica, ma senza violenze conclamate, per l'Inghilterra: tra gli altri collaboravano alle edizioni di Johnson il dottor Richard Price, divenuto poi famoso quale bersaglio polemico principale delle *Reflections on the Revolution in France* di Burke, il «filosofo naturale» (scoprirà la natura fisica dell'ossigeno) e dissidente religioso Joseph Priestley, il pensatore radicale William Godwin, sua moglie Mary Wollstonecraft (futura teorizzatrice dei diritti delle donne), Thomas Paine, il padre della Costituzione americana del 1766 e l'incisore e pittore svizzero Heinrich Füssli, molto apprezzato da Blake. È in questo ambiente che matureranno le convinzioni politico-filosofiche e poetiche di Blake e in cui farà le sue prime letture di carattere estetico e artistico relative alla natura della pittura e agli effetti psicologico-visivi del non-finito.

⁴³ Secondo Alexander Gilchrist nella sua *Life of William Blake Pictor Ignotus* (London, 1880², ristampata a Cambridge, Cambridge University Press, 2009) sarebbe stato lo stesso Blake a permettere al suo grande amico Thomas Paine di architettare la propria fuga in Francia nel 1792 quando la polizia inglese era sul punto di arrestarlo.

⁴⁴ Su questi aspetti dell'opera di Blake e il suo *coté* ideologico, non si può fare a meno di ricordare opere ormai divenute classiche al riguardo. Cfr. Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969 e della stessa studiosa blakiana il suo magistrale *Wil-*

stessa condizione di *craftsman* sulla via di essere emarginato dal mercato artistico ad opera del gigantesco progresso tecnico incrementato dalle tecniche di divisione del lavoro prodotte dall'avanzare inarrestabile della Rivoluzione Industriale ne influenzerà prepotentemente la pratica letteraria e la tecnica di incisore e lo porterà a teorizzazioni e a realizzazioni importanti e originali in questo campo proprio come reazione all'inevitabile spossamento dalla sua condizione di artigiano *sublime*⁴⁵ che risultava incombente in quegli anni.

La pratica artigianale che gli permette di incidere e pubblicare direttamente i propri libri profetici è la dimensione necessaria alla sua costruzione di un'utopia concreta di carattere cosmico, di una ricerca di armonizzazione totale che consenta la creazione di una nuova condizione per l'uomo. All'interno di questa prospettiva, tuttavia, i nuovi mondi creati dalla fertile mente di Blake risulteranno tutti in-finiti e, di conseguenza, solo sbazzati, non-finiti.



William Blake, incisione per *The Grave* di Robert Blair.

William Blake, London, Thames and Hudson, 1970 (trad. it. di Tommaso Trini, con un'introduzione di Roberto Sanesi, Milano, Mazzotta, 1980) come pure l'affresco storico costituito da David V. Erdman, *Blake: Prophet Against Empire. A Poet's Interpretation of the History of His Own Time*, Princeton-New York, Princeton University Press, 1954 ss.

⁴⁵ Fino a tutta la seconda metà dell'Ottocento, l'artigiano detto «sublime» per la sua grande abilità era in grado di eseguire personalmente tutte le fasi del proprio lavoro specifico senza ricorrere all'aiuto di altri (ne è testimonianza un vecchio libro di sociologia applicata di Denis Poulot che si intitola appunto *Le Sublime ou le travailleur parisien tel qu'il est en 1870, et ce qu'il peut être* del 1870, anche se a poco a poco questo termine da elogiativo ha assunto poi un tono auto-ironico da parte di coloro che lo usavano).

La sua volontà di creazione di un nuovo modello di umanità riposa, dal punto di vista teorico, sul suo rifiuto del materialismo meccanicistico e si rivela, in sostanza, un particolare momento di approfondimento della tematica del ritorno alla Natura in chiave sia anti-illuministica che anti-giusnaturalistica, in una prospettiva organica di liberazione dell'uomo imprigionato in una struttura che ne soffoca le facoltà assopite e i sogni nascosti.

Quello di Blake è un poetico grido di protesta contro chi vuole ingabbiare la liberazione dell'uomo entro la griglia dei rapporti del tutto incompleti e non finiti che sono il frutto dell'asservimento soggettivo al dominio delle illusioni sensibili, al dominio della parzialità dei sensi umani incapaci di cogliere la sostanza assoluta di ciò che va oltre di essi.

Se queste ultime costituiscono la rappresentazione di un universo ancora incompleto, privo di quelle caratteristiche di totalità e di compiutezza che l'universo spirituale all'inizio aveva avuto, si tratta ormai non tanto di riuscire a costruire un nuovo fondamento della coscienza umana per liberarlo successivamente (ciò non basterebbe o sarebbe impossibile nella situazione attuale) ma di sciogliere, nella dimensione presente e nello stesso momento in cui ciò si verifica, l'uomo dalle sue catene sensoriali e cancellare dalla sua mente tutto ciò che lo tiene legato agli attuali schemi di pensiero e di comprensione della realtà che risultano troppo rigidi. Il suo tentativo nasce dalla volontà di richiamare alla realtà che si cela dietro quella apparente rimandata dalla sensibilità umana le sue in-finite *Myriads of Eternity* (come si può leggere nel secondo capitolo del primo *Libro di Urizen*) e si fonda sia sul rifiuto di un mistico e originale stato di natura (così come egli lo riteneva teorizzato da filosofi come Rousseau e Voltaire⁴⁶) sia una condizione di vita fondata su una ragione meccanicistica e astratta (il mondo cui aspirava Thomas Paine, quello borghese dei diritti astratti e dell'astratta ragione⁴⁷).

Per Blake, il luogo effettivo di conciliazione tra Ragione e Natura, una possibilità rimasta sempre incompiuta e da considerarsi come un processo in-finito, è la sintesi degli opposti (Bene/Male, Bello/Brutto, Paradiso/Inferno) così come viene espresso simbolicamente in tutta una serie delle sue opere «profetiche» spesso considerate assai enigmatiche a questo livello propositivo.

⁴⁶ «Fattene beffe Rousseau, fattene beffe Voltaire / beffatevene, beffatevene: sarà tutto invano. / Voi gettate la sabbia contro il vento e il vento la soffia indietro di nuovo / [...] Gli atomi di Democrito e le particelle di luce di Newton sono sabbia sulla spiaggia del Mar Rosso dove le tende di Israele splendono così ardentemente...» (di questi versi tratti dal *Notebook 1800-1803* la trad. it. è mia). L'edizione di riferimento è quella ormai classica e comunemente invalsa dal punto di vista filologico edita a cura di Sir Geoffrey Keynes (cfr. W. Blake, *Complete Writings*, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 418).

⁴⁷ Su Thomas Paine e il suo pensiero razionalista in campo politico e religioso, cfr. il profilo di Alfred Jules Ayer, *Thomas Paine*, London, Secker and Warburg, 1988 e le monografie di Alan Aldridge, *Paine: Man of Reason*, London, The Cresset Press, 1960 e di Eric Foner, *Tom Paine and Revolutionary America*, London-New York, Oxford University Press, 1976.

Nell'Introduzione (che Blake preferisce definire *The Argument*) al suo *Matrimonio del Cielo e dell'Inferno*⁴⁸, il duplice rapporto Vita/Morte e Distruzione/Catarsi (nelle sue parole):

Senza contrari non c'è progresso. Attrazione e Repulsione, Ragione e Energia, Amore e Odio sono necessari all'esistenza Umana. Da questi contrari ha origine ciò che i religiosi chiamano Bene e Male. Bene è il passivo che obbedisce alla Ragione. Male è l'attivo che scaturisce dall'Energia. Bene è il Cielo. Male è l'Inferno⁴⁹

appare corroborato dalla necessità di una rigenerazione umana (il risveglio del Corpo) e di un onnilaterale sviluppo delle facoltà umane, nel tentativo di aprire le Porte della Percezione (*The Doors of Perception*) e fondendo compiutamente, in tal modo, Ragione e Immaginazione e portando, in tal modo, l'Uomo al di là di se stesso in modo da sprigionare la forza travolgente del Contrasto che ne dovrebbe determinare la liberazione definitiva.

Blake, nella vita quotidiana incisore e artigiano specializzato e come intellettuale un conoscitore profondo delle opere di Emanuel Swedenborg, di Jacob Böhme, della Kabbalah e rievocatore inesausto dei mondi infiniti degli eretici gnostici, si ribella contro la sua società e la classe dominante, contro i sacrifici di una vita orientata tutta nel senso voluto di una rinuncia ascetica e ipocrita e lancia il suo *Song of Liberty*: «Perché ogni cosa vivente è sacra!»⁵⁰.

Ispirato dal desiderio di tracciare, in modo profetico, le sorti dell'Umanità e partendo dalla situazione concreta rappresentata, ai suoi tempi, dall'inizio prorompente della Rivoluzione Industriale e dal processo di costituzione della grande macchina politico-militare della Rivoluzione Francese, Blake assorbe e frammischia alla sua precedente formazione mistica tutti gli spunti che gli vengono spontaneamente dalle sue ampie e disordinate letture.

La rinascita dell'uomo costituirà, allora, la completa rigenerazione e la compiuta catarsi della sua effettiva identità: il Vecchio Uomo (simboleggiato dalla figura di Urizen, il freddo creatore del mondo, spesso nominato anche quale John Barleycorn, figura topica e molto nota del folclore celtico) deve morire e solo allora potrà poi rinascere in modo da essere in grado di ricreare il nuovo Primo Uomo (Adam Kadmon, secondo l'insegnamento della Kabbalah). In questo modo, i temi precedentemente esposti nelle opere poetiche di taglio lirico si agglutinano e si saldano tutti in una concreta proposta di rovesciamento del mondo umano: la Morale potrà coincidere di nuovo con la Natura, come avviene nella meravigliosa terra di Beulah.

⁴⁸ Una buona traduzione di questo esordio poetico e «profetico» del 1793 è contenuta in W. Blake, *Libri profetici*, trad. it. e cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1995⁴, pp. 16-39.

⁴⁹ Ivi, p. 19.

⁵⁰ Ivi, p. 45. Il grido di battaglia di Blake sarà poi caro a tutta una generazione di ribelli del Novecento e sarà raccolto da Allen Ginsberg nel suo celebre *Urlo* del 1956.

Tra le profezie di Blake si respira, di conseguenza, un'atmosfera a metà tra la nostalgia di un passato impossibile e la piena e violenta allucinazione sensoriale che lo spinge a costruire poeticamente un mondo sempre non finito e sempre incombente.

La visione da lui dedicata alla Rivoluzione Francese, ad esempio, vive di quel clima di grandi speranze e di grandi illusioni che, poi, il Terrore praticato implacabilmente in terra di Francia parve bruscamente sopire e che continuarono, comunque, a rimanere soffocate sotto la cenere⁵¹.

Su questo progetto di critica serrata e di ricostruzione in-finita insieme (ricostruzione delle basi morali e spirituali e rifondazione di una nuova concezione del mondo), Blake ha fondato la sua fortuna postuma, dato che egli non credeva che «la povertà e la condanna all'oscurità fosse un prezzo così alto da pagare per il mantenimento della sua integrità»⁵².

Cogliere la natura in-finita della prospettiva aperta dai *Libri profetici* di Blake significa rassegnarsi a individuare la necessaria non-finitezza materiale, la sua natura ondeggiante, la sua simbolicità rappresentativa che lo porta a privilegiare la dimensione del vortice. Come avverte magistralmente Northrop Frye: «in Blake per passare dal mondo fisico al mondo spirituale, la mente dell'uomo deve scegliere e capovolgere: in parole più semplici, l'uomo deve servirsi della sua immaginazione e addentrarsi, con l'aiuto delle opere d'arte, a rovesciare la prospettiva naturale»⁵³.

In precedenza, lo stesso Frye, proprio in relazione a questa sua analisi della poesia blakeiana, aveva scritto esaurientemente:

Blake disprezzava tutto ciò che d'amorfo o di vago si ritrovasse nell'arte: l'immaginazione, secondo lui, poteva esprimersi solo come forma rigorosa ed esattamente ordinata. Ma per forma viva egli intendeva un classicismo reso vivo, dove il «disegno» è tenuto stretto dall'intensità immaginativa, un classicismo che avrebbe avuto più affinità con Van Gogh che con Flaxman o con David. La pittura di Blake, benché fortemente formalizzata, non è tendenzialmente astratta, ma, si potrebbe dire, tendenzialmente geroglifica. Essa presenta lo stesso mondo che presenta la poesia; eppure (salvo che nelle cose non riuscite) non è pittura letteraria. Le figure tese e stilizzate dei bizantini con i loro occhi sbarrati e i loro

⁵¹ Su questo clima di grandi entusiasmi e di altrettanto grandi delusioni, cfr. la magistrale opera di Edward P. Thompson, *Rivoluzione e classe operaia in Inghilterra*, trad. it. di Bruno Maffi, Milano, Il Saggiatore, 1969, voll. 2.

⁵² Arthur Leslie Morton, *The Matter of Britain. Essays in a Living Culture*, London, Lawrence and Wishart, 1966, un volume dedicato ad approfondire i problemi della tradizione costituita dai dissidenti inglesi (politici e soprattutto religiosi), p. 121. Il saggio dedicato a Blake – da cui è tratta la citazione contenuta nel testo – è contenuto in un saggio significativamente intitolato *The Everlasting Gospel. A Study in the Sources of William Blake*, già pubblicato autonomamente nel 1958 (anche in questo caso la trad. it. è mia).

⁵³ Northrop Frye, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, trad. it. di Ciro Monti, Torino, Einaudi, 1973, p. 301.

corpi senza peso; i primitivi medievali con le loro aureole d'oro splendenti e il senso puerile dei colori fondamentali; i *mandala* orientali che comunicano il senso d'una potente disciplina spirituale in riposo, [...]: tutto questo appartiene in modi diversi alla tradizione geroglifica della pittura ed è apparentato con la visione che Blake sviluppò dal suo studio delle stampe rinascimentali⁵⁴.

Amorfo e vago sono, in effetti, all'esatto opposto della tecnica del non finito che costituisce, infatti, una forma espressiva specifica di scelta artistica, in poesia come in pittura.

Ma il rifiuto dello sfumato eccessivo della vaghezza o della mancanza di forma esatta non equivale necessariamente all'apprezzamento della «linea esatta» e rigorosamente stilizzata che caratterizzò – come ammette lo stesso Frye – la scultura neoclassica di John Flaxman, molto apprezzata all'epoca ma oggi parzialmente dimenticata, o i grandi affreschi storici di Jacques-Louis David di ispirazione romana e contemporanea. Per questo motivo, solo seguendo nella ricerca di una nuova e più autentica identità per l'uomo tra le sconfinite e in-finite pareti del vortice cosmico che continuamente si evolve e si autodistrugge, il senso profetico delle tematiche blakeane si perde e ne rimane soltanto l'eco profonda della realizzazione poetica che lo caratterizza, quale unica prospettiva possibile per la realizzazione di una condizione umana libera e trascendente il mondo.

Si configura così come un'assorta e attonita parabola di un mondo costituito di agghiaccianti simmetrie di simmetrie, che ritornano continuamente in una spirale che non ha mai fine⁵⁵.

Tali simmetrie continuamente rinnovantisi e continuamente in fase di sviluppo sono, di conseguenza, mostrate come forme di incompiutezza dell'umanità che deve ancora liberarsi dalle pareti della sua infinita prigione. Le sue incisioni mostrano, infatti, molto spesso singolari creature nell'atto di liberarsi da situazioni di incarceramento in cui si trovano da tempo e in cui sono stati posti dalla violenza del mondo in cui sono costretti a vivere, vincolati a essa da forze a essi superiori. Il loro sforzo di sollevarsi dalla loro condizione di soffocamento e di impossibilità a muoversi li rende assai simili, di conseguenza, ai «prigionieri» di michelangiotesca memoria.

Gli esempi di imitazione michelangiotesca in Blake sono molteplici già a partire dai disegni giovanili come il *Giuseppe d'Arimatea fra le Rocce d'Albione* del 1773 commissionatogli dal suo maestro, l'incisore James Basire, quando il giovane artista era appena sedicenne⁵⁶. È una splendida raffigurazione ispirata al non-

⁵⁴ Ivi, p. 189.

⁵⁵ L'allusione è, ovviamente, al titolo di una delle opere di analisi storico-critica più note di N. Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Toronto, Toronto University Press, 1947 (*Agghiacciante simmetria. Uno studio su William Blake*, trad. it. di Carla Plevano Pezzini e Francesca Valente, Milano, Longanesi, 1976).

⁵⁶ G. Melchiori, *Michelangelo nel Settecento inglese. Un capitolo di storia del gusto* cit., p. 93.

finito del grande artista fiorentino, in effetti, una delle incisioni più tarde contenute in *For the Sexes – The Gates of Paradise* del 1810 in cui si vede una figura imprigionata nel sottosuolo della terra e che si sforza titanicamente di uscirne sollevando le BRACCIA, ma invano. Il titolo dell'incisione è «TERRA. Lotta dentro la vita» (*EARTH. He struggles into Life*)⁵⁷.

Ma probabilmente sarebbe stato più opportuno tradurlo in ossequio alla sua dimensione sublime e michelangiolesca come *Egli combatte strenuamente per la sua vita*.

Il «prigione» blakiano ricorda in maniera impressionante quello dello scultore fiorentino.

D'altronde grande ammirazione e nette posizioni a favore di Michelangelo si incontrano dappertutto nelle osservazioni e nelle annotazioni estetiche di Blake. Un altro esempio della stima entusiastica dimostrata nei suoi confronti dal poeta inglese è costituita dal *Descriptive Catalogue of Pictures* del 1809 dove il suo nome è posto all'inizio del testo scritto introduttivo⁵⁸.

La rappresentazione di questo sforzo titanico è una conseguenza – come attesta anche la ricostruzione monografica di Sergio Givone del 1978⁵⁹ – della ripresa dei temi gnostici (o di derivazione gnostica indiretta) presenti nella sua opera maggiore.

È proprio Givone a scrivere, avvalorando questa tesi interpretativa, dello gnosticismo di Blake e dei temi che si ritrovano nei suoi *Libri profetici* e che lo accomunano a questa tradizione di pensiero:

Di questi temi, almeno tre in particolare non solo confermano l'influenza determinante di tale tradizione sul pensiero blakiano, ma illustrano ulteriormente il profondo rapporto che lega il sistema speculativo di Blake e quello della gnosi. Eccone l'elenco: in primo luogo gli *Eternals*, gli esseri che compongono la Divina Famiglia, e che nella loro duplice natura di forme metafisiche viventi della vita di Dio e di gradi ontologici definienti le diverse forme dell'esistenza cosmica, rimandano agli eoni precisamente nell'accezione gnostica; poi il *mundane shell*, l'uovo ch'è il mondo staccatosi dall'infinito divino e chiusosi nella propria circoscritta e impermeabile finitezza, come appunto rivela gnosi; infine l'*Ancient of days*, la figura biblica nella quale gli gnostici riconoscono, esattamente come Blake, il demiurgo⁶⁰.

⁵⁷ W. Blake, *Visioni*, trad. it. di Giuseppe Ungaretti, introduzione di Aldo Tagliaferri, Milano, Mondadori, 1973², pp. 252-253.

⁵⁸ Tale importante *Introduzione* al *Descriptive Catalogue* in questione è contenuto in W. Blake, *Complete Writings* cit., pp. 563-586.

⁵⁹ Cfr. Sergio Givone, *William Blake. Arte e religione*, Milano, Mursia, 1978, a tutt'oggi una delle monografie più autorevoli e suggestive riguardo l'influenza del pensiero gnostico sul poeta inglese e sulla sua costruzione filosofica di mondi non-finiti e simmetricamente riposanti su se stessi.

⁶⁰ Ivi, p. 21.

Questi temi e queste figure simboliche compaiono (poeticamente trasmutati) nei *Libri profetici*.

La «finitezza» descritta dai testi gnostici (come in quelli del Valentino autore del *Vangelo secondo Filippo* e dello pseudo-Basilide) è, in realtà, quella tipica di ciò che non è (mai) finito e caratterizza un universo che è sempre in divenire e rimane, di conseguenza, sempre sospeso tra cielo e terra, tra salvezza e perdizione, tra bene e male perpetui. Per rappresentarlo, Blake non poteva che far ricorso alla lezione artistica del non-finito michelangiolesco e alla sua potenza rappresentativa.

Una breve postilla finale sul rapporto tra Blake e Jorge Luis Borges potrà, in chiusura, aiutare a comprendere meglio la densità del rapporto esistente tra il poeta inglese e la tematica del non finito come effetto della ripresa dei temi gnostici che lo contraddistinguono (quali sono stati già precedentemente analizzati con l'aiuto della monografia di Sergio Givone).

È fin dal 1932 che il fantasma di William Blake si aggiunge ai tanti altri (numerosi, fedeli e perturbanti) che accompagneranno Jorge Luis Borges nelle infinite notti in cui si suddividerà il suo giorno operoso dal mattino della scrittura alla notte della cecità.

Rispetto a quella, prepotente, di Emanuel Swedenborg e a quella, spesso sotterranea, di Léon Bloy, la presenza di Blake sarà costante ma discreta. Pur non essendo imponente il numero delle citazioni dalle sue opere, esse accompagneranno, dall'inizio della sua attività, il percorso del poeta fino agli ultimi libri «orali» del suo ultimo periodo.

Si tratterà di un'ammirazione e di un riscontro taciti, anche se non disgiunte da punte di insofferenza (come se si trattasse di una figura talvolta più tollerata che amata⁶¹). Anche se nell'ambito di una *conversazione americana* tenuta presso l'Università dell'Indiana⁶², egli dirà di Blake che «generalmente è prolisso e pesante» ma non è detto che tale sua opinione sia stata la stessa in tutto il corso della sua vita di lettore.

Inoltre, se l'accusa di scarsa leggerezza e leggibilità nei confronti del poeta inglese può essere giustificata dalla problematica lettura di una parte della sua produzione poetica (le opere della sua grande stagione visionaria, ad esempio), non è detto che possa risultare vera per quanto riguarda le poesie liriche e pastorali del primo periodo (i *Songs of Innocence and Experience*, 1789-1794, per ci-

⁶¹ Il rapporto con la poesia di Blake avrà per l'evoluzione della sua scrittura la stessa importanza dell'interesse dimostrato per i film di Josef von Sternberg del periodo muto o per il monologo interiore dei romanzi più significativi di William Faulkner: un momento di persistenza nell'arcipelago smisurato e non contingibile delle sue letture.

⁶² L'edizione italiana (trad. it. e cura di Franco Moggi, Roma, Editori Riuniti, 1984) del testo delle lunghe conversazioni tra Borges e Willis Barnstone traduce il volumetto intitolato *Borges at Eighty: Conversations*, Bloomington, Indiana University Press, 1982. La concisa dichiarazione di Borges in relazione alla «prolissità e pesantezza» di Blake si trova alle pp. 38-39 dell'opera citata.

tare una delle opere più note e amate del poeta di Lambeth e quella solitamente maggiormente apprezzata anche dai suoi lettori meno appassionati e meno propensi a tuffarsi nelle profondità delle sue tenebrose e certamente assai oscure enunciazioni profetiche⁶³).

Ma quello che mi sembra più interessante (e importante soprattutto sotto il profilo di una ricostruzione delle fonti letterarie e del metodo di scrittura di Borges) è l'interesse da lui nutrito da sempre nei confronti della cosmogonia che Blake ha costruito poeticamente nella sua opera e che gli permette di confrontarsi direttamente con l'universo degli gnostici attraverso la mediazione (fondamentale sia per Blake che per Borges) di Emanuel Swedenborg (la teoria cosmologica degli gnostici, inoltre, deve – come è noto – gran parte della sua costruzione alle ambizioni di ricostruzione totalizzante e rigeneratrice del mondo presente nella Kabbalah ebraica e alle sue teorie del mondo incompiuto, imperfetto, mai finito, che corrisponderebbe, in sostanza, a quello nel quale finora siamo stati costretti a vivere⁶⁴).

Nel saggio intitolato *Una rivendicazione del falso Basilide* e contenuto nella raccolta di saggi *Discussione* che viene pubblicata nel 1932, si legge in una nota (non numerata ma contrappuntata soltanto da un asterisco):

Tale verdetto – *Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Tun* (La vita è una malattia dello spirito, un'azione piena di passione dolorosa, Novalis) – deve la sua diffusione a Carlyle, che lo mise in evidenza nel suo famoso articolo della *Foreign Review*, 1829. Non coincidenze momentanee, bensì una riscoperta essenziale delle agonie e delle luci dello gnosticismo, è quella dei *Libri profetici* di William Blake⁶⁵.

Mettendo da parte Carlyle e la sua citazione da Novalis, la rivendicazione borgesiana di Blake allude a una lettura partecipata e appassionata, nonostante tutto.

Il nome del grande poeta inglese, a parte qualche sporadica allusione senza seguito in opere saggistiche (*Storia dell'eternità*, 1935; *Altre inquisizioni*, 1952) non riaffiorerà più nell'opera dello scrittore argentino fino al 1981, l'anno in cui viene pubblicato il suo penultimo libro di liriche, *La cifra*:

⁶³ Su questi testi poetici è ancora di grande interesse il saggio di Claudia Corti, *Il primo Blake*, Ravenna, Longo, 1980 ed è sempre utile Geoffrey Keynes, *Blake Studies. Notes on His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 1969.

⁶⁴ L'allucinata costruzione del mondo non-finito della materia quale frutto del soffio ispiratore dell'*En Soph* originario e la «rottura dei vasi» in cui era contenuta la scintilla ispiratrice dello spirito creativo che avrebbe dovuto informarlo compiutamente è al centro del modello critico letterario di H. Bloom (*La Kabbalà e lo spirito critico*, trad. it. di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1981) come pure dal suo saggio dedicato a *I vasi infranti* (a cura di Vita Fortunati e Giovanna Franci, trad. it. di Gino Scatista, Modena, Mucchi, 1992).

⁶⁵ Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1989⁷, I, p. 335 (*Discussione*, il volume cui appartiene *Una rivendicazione del falso Basilide*, era stato tradotto da Livio Bacchi Wilcock per Rizzoli di Milano nel 1973).

Dov'è la rosa che nella tua mano / prodiga, e non lo sa, intimi doni ? / Non nel colore, perché il fiore è cieco, / non nel dolce profumo inesauribile, / non nel peso di un petalo. Codesti / sono parziali e già smarriti echi. / La rosa vera sta ben più lontano. / Può essere un pilastro o una battaglia / o un firmamento d'angeli o un mondo / infinito, segreto e necessario, / o il giubilo di un dio che non vedremo o un pianeta d'argento in altro cielo / o un terribile archetipo che non ha / la forma della rosa⁶⁶.

La rosa di Blake, archetipo della sofferenza atroce cui la Natura è sottoposta ad opera delle trasformazioni ad essa imposte dall'attività umana nel momento in cui si afferma la Rivoluzione Industriale, diventa, nelle frasi ingegnose e nella sua enumerazione franta e raffinata insieme, il simbolo di tutta la poesia gnostica dell'artista di Lambeth.

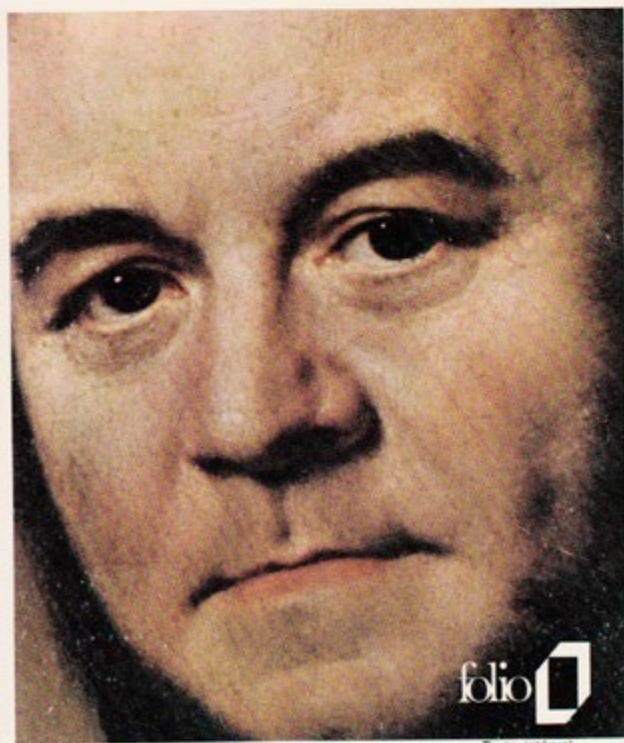
Migliore rappresentazione della sua ambigua grandezza non poteva darsi. Anche per Borges nella sua non-finitezza si cela il segreto della sua fortuna e della sua felicità espressiva.

⁶⁶ J. L. Borges, *Tutte le opere*, trad. it. e cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1989⁷, II, p. 1189.

Stendhal

Vie
de Henry Brulard

Préface de Béatrice Didier



folio 

Texte intégral

L'ŒUVRE INTERROMPUE CHEZ STENDHAL

Béatrice Didier

1. *Interrogations*

Le lecteur naïf a tendance à s'imaginer qu'il a droit à une œuvre entière. Il lui semble anormal surtout quand elle était belle et qu'elle l'intéressait, qu'elle s'interrompe: il s'était attaché à un héros ou à une héroïne et voudrait savoir comment se terminait son aventure; ce désir est accru par le phénomène d'identification qui fonctionne souvent pendant la lecture. Connaître le destin du héros, ce serait connaître son propre destin! Frustré, le lecteur, épaulé par le chercheur, essaie d'expliquer, d'excuser en quelque sorte l'écrivain coupable: il avait de mauvaises conditions de travail, il était malade, il est mort, excuse irréfutable. L'auteur lui-même, comme s'il prévoyait d'avoir à passer en jugement, fournit parfois des explications: manque de temps, tiraillement entre la création et les obligations de la vie quotidienne. Mais s'il était de la nature même de certaines œuvres d'être inachevées? On l'a souvent dit: les *Pensées* de Pascal sont probablement plus belles à l'état de fragment que s'il avait terminé son apologétique. Au fond qu'en sait-on, puisqu'on ne peut pas lire le texte achevé? Pour les fictions, l'inachèvement permet d'imaginer un autre roman qui, lui, serait arrivé à terme, d'où la tentation d'écrire des suites: suites de la *Vie de Marianne*, par exemple. Le virtuel du texte et sa réalité s'affrontent. A vrai dire, on pénètre dans un domaine quelque peu brumeux, où l'on voudrait cependant distinguer divers cas, Stendhal sera un bon champ de réflexion, mais non exclusivement. Peut-être pourrait-on établir des distinctions génériques, et Stendhal là encore est précieux, parce qu'il a pratiqué divers genres, théâtre, roman, journal, autobiographie qui tous présentent des cas d'interruption. Une fatalité? Y aurait-il des écrivains qui plus que d'autres sont victimes – volontaires? – de ces brusques arrêts? Cependant cette exploration devra tenir compte d'une certaine porosité des genres, et du phénomène des relais: l'œuvre interrompue peut être reprise dans un autre texte qui appartient à un registre différent. Ne devons-nous pas distinguer derrière cette constante stendhalienne des arrêts volontaires et d'autres qui ne le sont pas, mais il est toujours difficile de connaître la véritable volonté d'un auteur qui, surtout dans le cas de Stendhal, adore la mystification.

Distinguer, ou tâcher de le faire, les interruptions volontaires et celles qui ne le sont pas, est-ce possible?

Interruption, inachèvement ne sont pas absolument synonymes. L'interruption peut relever d'une technique littéraire que le XX^e siècle mettra à l'honneur, forme du suspens dans lequel l'écrivain peut vouloir tenir son lecteur. Des phénomènes de réception interviennent: suivant les époques, les exigences esthétiques du public varient, et telle œuvre paraîtra inachevée à une génération qui satisfera parfaitement dans sa plénitude des lecteurs à venir. Le romantisme déjà en privilégiant les formes fragmentaires, a exalté les *Pensées*, c'est lui qui est responsable de cette valorisation de l'inachèvement pascalien. Il faut aussi tenir compte des questions éditoriales: tant que le texte est manuscrit, il peut être repris, retouché, est-il inachevé? serions-nous tentés finalement de considérer l'impression comme apportant le point final – mais s'il y a des rééditions? des exemplaires annotés en vue de transformations? Céderions-nous à ce mirage de considérer plus facilement comme achevée une œuvre dont le manuscrit a disparu? et si on le retrouve et que cette découverte remet tout en question? L'impression serait-elle une forme d'interruption aux scrupules sans fin de l'écrivain? Pour sortir de tant de complexité, examinons quelques textes stendhaliens¹.

2. *Romans*

Stendhal une fois qu'il a mené à bien son récit, semble pris d'un désir de brusquer la fin. Besoin de s'interrompre, nécessité imposée par les contraintes extérieures ou par l'éditeur. On s'est interrogé sur la fin de *La Chartreuse de Parme*, ce roman qui pour beaucoup de lecteurs, semble atteindre la perfection, serait-il inachevé? Le lecteur à vrai dire, éprouve plutôt le sentiment d'une complétude que l'on ne voudrait pas troubler: le romancier a indiqué, rapidement certes, mais de façon précise, le destin de chaque personnage, et même de la ville de Parme, le silence final a la beauté d'une symphonie qui se termine dans l'harmonie. Et pourtant si le lecteur possède une édition savante – mais peut-être est-ce là son tort – il apprendra plusieurs faits troublants. Dans le brouillon de lettre à Balzac, Stendhal prétend avoir écrit la *Chartreuse* pour Sandrino. En fait il est très peu question de cet enfant de Fabrice et de Clélia. Avait-il projeté une fin beaucoup plus ample qui aurait permis de développer ce personnage, ou bien l'écriture même de son texte lui a-t-il semblé un hommage suffisant rendu à l'enfant mort, à l'enfant que lui, romancier, n'a pas eu; ou encore a-t-il craint les risques qu'encourt le romancier comme le dramaturge à faire monter un enfant

¹ On trouvera une abondante bibliographie à la fin des articles *Fragment* et du *Dictionnaire de Stendhal*, dir. Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Paris, Champion, 2003.

sur la scène. Stendhal nous dit aussi que son éditeur l'a pressé de finir². Les nombreux ajouts manuscrits sur l'exemplaire Chaper prouvent une remise en chantier importante, mais restée à l'état de projet. Autre élément troublant: la facilité avec laquelle Stendhal, à la suite de l'article de Balzac, était prêt à sacrifier le merveilleux début du roman et le personnage de l'abbé Blanès. Heureusement il n'eut pas le temps d'opérer ces coupures, ni les ajouts de l'exemplaire Chaper. La révision interrompue? on s'en félicite. De cette interruption bénéfique on pourra avancer diverses explications: manque de temps, Stendhal doit revenir à Civitavecchia, à peine *la Chartreuse* a-t-elle paru; il mourra trois ans plus tard; il aurait, malgré l'autorité de Balzac, senti à quel point il était dommage d'abîmer ainsi son roman? Ne consultons pas d'édition savante et restons sur le sentiment du chef d'œuvre intouchable.

Mais *Lucien Leuwen*? Là le trouble est plus légitime, et comme le texte n'a pas été édité du vivant de Stendhal, il ne possède pas cette stabilité rassurante de l'imprimé. D'où des éditions posthumes nombreuses et parfois contradictoires, la dernière en date, celle de la nouvelle édition des Romans à la «Pléiade», apporte encore du neuf, et très justement refuse de fabriquer un roman, comme on l'a fait parfois, en réunissant et colmatant deux versions³. Le parti de donner les deux versions distinctes et séparées est le seul scientifique. A juste titre les éditeurs de la nouvelle «Pléiade», ont refusé de «panacher différents états du texte, comme le veut la tradition éditoriale»⁴. Et nous voilà devant un autre cas d'œuvre interrompue et qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, d'autant que la Bibliothèque Municipale de Grenoble possède ces manuscrits riches en informations. Stendhal ne voulait pas, ne pouvait pas publier *Lucien Leuwen*, tant que régnait Louis-Philippe, et qu'il était fonctionnaire. Une œuvre en chantier: il hésitait même sur le titre. Une œuvre qu'il craint de ne pas terminer et dont il redoute la destruction. D'où les recommandations dans ses testaments: il lègue le roman à sa sœur Pauline: «je la prie de remettre ces volumes manuscrits reliés à M. Levavasseur, libraire, place Vendôme, ou à la Bibliothèque de la Chambre des députés, si toutefois cette bibliothèque veut recevoir une telle infamie. Si elle n'en veut pas, à la bibliothèque de Grenoble». Ce n'est pas par indifférence que Stendal

² Sur l'exemplaire Chaper, «M. Dupont me forçait à ces phrases par son désir d'abrèger».

³ T. II, direction Philippe Berthier et Yves Ansel, texte établi par Yves Ansel et Xavier Bourdenet, 2007. «Ce roman de la boue contemporaine [...] ne sera abandonné que parce que l'essentiel avait été dit», écrit Ph. Berthier, t. II, p. X.

⁴ *Œuvres romanesques*, t. II, p. XVI. Voir pp. 1245-1262: «Nous proposons une double édition: on trouvera d'abord la transcription du manuscrit autographe de *Lucien Leuwen*, puis *Le Chasseur vert* tel qu'il fut édité par Romain Colomb [...]. Nous donnons en texte principal l'intégralité du manuscrit autographe de Stendhal, y compris pour les dix-huit chapitres dictés sous le titre du *Chasseur vert*» (p. 1255). Voir Victor Del Litto, *Le manuscrit de Lucien Leuwen*, in *Stendhal. Écritures du romantisme*, t. I, Béatrice Didier et Jacques Neefs éd., PUV, 1988; Jean-Jacques Hamm, *Inachevément et achèvement: «Lucien Leuwen»*, in *Stendhal club*, 1988, 118; Gilles Louÿs, *Faux départs et micro-romans: lire les récits inachevés de Stendhal*, in *L'année Stendhal*, 1999, 3.

arrête la rédaction de ce qui aurait pu être un triptyque, avec trois lieux successifs: Nancy, Paris et Rome. Il s'interrompt au moment où il devait attaquer ce qui peut-être aurait été encore plus critique. Valéry soupçonnait une autre difficulté qui aurait pu arrêter Stendhal: «L'incrédule intelligent tient nécessairement le prêtre pour une énigme, pour un monstre mi-homme, mi-ange dont il s'étonne, dont il sourit, dont il s'inquiète assez souvent»⁵. Mais il y a dans *Le Rouge et le Noir*, dans *la Chartreuse* des prêtres, parfois admirables, parfois odieux, souvent obligés de composer avec le pouvoir ecclésiastique. Stendhal a-t-il craint de devoir multiplier ces personnages s'il composait la partie romaine? Connaissait-il trop bien la société romaine pour vouloir en parler sur le mode de la fiction? A vrai dire ces hypothèses ne sont guère convaincantes. Mieux vaut en revenir manuscrit de Stendhal et aux indications qu'il donne lui-même.

Le manuscrit que possède la Bibliothèque Municipale de Grenoble (5 vol. R301) montre qu'il y a eu déjà des interruptions, avant l'arrêt définitif: «Interruption: 16 mai 1835, fièvre et goutte à Civita-vecchia. Repris le 20 juin 35, Omar», c'est-à-dire Rome⁶. L'écrivain se plaint de la chaleur. Il prévoit l'inachèvement:

Si la mort ou la paresse me surprennent avant la fin de ce roman, qui s'appelle *l'Orange de Malte*, et doit avoir trois volumes: Nancy, Paris, et... Madrid-Omar, je le lègue à madame Pauline Périer-Lagrange, ma sœur⁷.

On voit qu'il hésite à la fois sur le nom à donner à son roman et sur le lieu de cette troisième partie, mais Madrid n'est probablement – comme l'anagramme Omar – qu'un moyen de dissimuler Rome. Autre cause d'interruption: le travail administratif:

J'ai commencé ceci le 5 mai 1834. Mais pendant les courses de deux mois à Albano je ne l'ai ouvert qu'une fois. Et le métier me saisit souvent dans le plus grand feu, comme mardi dernier, pour me jeter pour deux ou trois jours dans le style officiel, où je ne suis pas assez lourd⁸.

Une note annonce une autre raison non plus d'interruption, mais de suppression de la troisième partie:

Omar, 28 avril 1835. Je supprime le troisième volume, par la raison que ce n'est que dans la première chaleur de la jeunesse et de l'amour que l'on peut avaler

⁵ Préface de Valéry reproduite dans Stendhal, *Œuvres complètes*, Cercle du Bibliophile, t. V, p. XL.

⁶ *Œuvres complètes*, t. X, p. 321.

⁷ *Ibidem*, p. 323.

⁸ *Ibidem*, p. 324.

une exposition et de nouveaux personnages. Arrivé à un certain âge, cela est impossible. Ainsi donc plus de duchesse de Saint-Mégrin et de troisième volume. Cela fera un autre roman⁹.

Le 24 février 1835: «Je fais le premier manuscrit trop long, je le sens bien. A Marseille, en 1828, je crois, je fis trop court le manuscrit du *Rouge*»¹⁰. On arrive au moment du bilan:

Note sur ce travail lui-même. Du 1er mai au 15 avril 1835, 200 jours de travail réel ont produit cinq volumes reliés. Il ne manque à cela que le rôle de Du Poirier à Paris. / Le 15 avril, la tramontane me faisant mal aux nerfs, je reprends le premier volume non pour le polir, mais pour ajouter des masses qui manquent¹¹.

Nous ne suivrons pas en détail, comme l'ont si bien fait Victor Del Litto, et plus récemment Xavier Bourdenet toutes les indications de régie que contient le manuscrit. Retenons cependant des interruptions au cours de la rédaction, et les causes qui en sont données: santé, climat, charges administratives. Interviennent une crainte de cette interruption définitive qu'apporterait la mort, et le sentiment d'un vieillissement qui interdirait de créer de nouveaux personnages, crainte assez étrange, puisqu'il n'y a que peu de temps entre la rédaction de la première partie et celle où il aurait pu aborder la troisième. Il y aurait à un moment une prise de conscience du vieillissement, prise de conscience que l'on va retrouver au début de la *Vie de Henri Brulard*, et qui souligne ce lien évident qui existe entre interruption et sentiment de la mort. Alors il s'agit de plus que d'une interruption, d'une suppression: la troisième partie ne verra pas le jour, l'hypothèse d'en faire un «autre roman» comme d'une survie *post mortem*, se révèle illusoire.

La dernière séquence de la seconde partie se situe juste après la mort de M. Leuwen et le départ de Lucien. Peut-on considérer que c'est là une conclusion, ou l'annonce d'une suite? Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elle a été écrite à un rythme d'une rapidité étonnante: «18 mars, de 3h^{1/2} à 6 moins ¼¹², pour vingt-sept pages». Comme une sorte de hâte, de rage d'en finir, ou de vite esquisser cette suite impossible à écrire? «La fin du roman signifie la délivrance, le départ du héros enfin libéré de toute tutelle, dénouement qui, a posteriori, fait des milieux traversés par Lucien autant d'étapes dans son chemin de croix social»¹³. On voit que la signification du roman change suivant que l'on considère qu'il est achevé ou non. Si les dernières lignes de la seconde partie sont une fin, le ro-

⁹ *Ibidem*, p. 325. Plus loin, p. 327: «Placer la duchesse de Saint-Mégrin dans ce premier volume».

¹⁰ *Ibidem*, p. 327.

¹¹ *Ibidem*, pp. 328-329.

¹² Cité «Pléiade», II, p. 1208.

¹³ T. II, p. 1226.

man est un roman de formation. Si la troisième partie devait décrire Rome, il aurait été davantage un roman de critique sociale (avec Nancy, Paris, Rome comme symboles de trois puissantes institutions: l'armée, la banque, l'Église). Certes les deux aspects se combinent bien, néanmoins l'accent n'est pas mis sur les mêmes thèmes, dans les deux hypothèses.

Et il ne faut pas assimiler inachèvement et interruption. A supposer qu'il n'y ait pas interruption, que Stendhal ait bien terminé le roman comme finalement il le concevait, contrairement à son premier projet, s'arrêtant à la fin de la deuxième partie, il n'avait pas le sentiment que son texte était prêt à l'impression; au moment de la rédaction, il va de l'avant, marque les grandes étapes du récit, et laisse des blancs sur le manuscrit pour compléter ensuite. Il aime laisser des pages blanches – on en verra aussi dans le manuscrit de la *Vie de Henry Brulard*. Ces pages blanches, si elles marquent l'inachèvement, sont tout le contraire de l'interruption: c'est pour ne pas interrompre le récit, pour aller de l'avant, que Stendhal laisse ces blancs à remplir plus tard; là où l'on rejoint le phénomène de l'interruption, c'est ensuite, parce que ces blancs n'ont pas été comblés, mais au moment de la rédaction, ils marquent un refus de s'interrompre pour peindre les détails du tableau, comme un maître qui laisserait à des disciples, dans son atelier, le soin de terminer les draperies, pour ne pas freiner l'inspiration qui le presse à peindre l'expression de visages.

3. *Autobiographies*

Le manuscrit de la *Vie de Henry Brulard* présente des analogies avec celui de *Lucien Leuwen*. D'autant qu'ils sont presque simultanés: Stendhal interrompt la rédaction de *Lucien Leuwen* pour écrire la *Vie de Henry Brulard*, et c'est là encore un cas d'interruption qui mérite de retenir l'attention: pourquoi interrompre une œuvre pour en écrire une autre? lassitude? ou bien quand il s'agit du passage du roman à l'autobiographie, peut-on suggérer que l'écriture romanesque ait suscité un besoin d'aller au plus profond du moi?

Or peut-on terminer une autobiographie; c'est encore plus difficile que de terminer un roman. Il faudrait, ce qui est impossible, impensable, raconter sa propre mort, ou ne pas craindre des effets d'éloquence (ce que Stendhal déteste) pour prévoir une fin grandiose à la façon des *Mémoires d'Outre-tombe*: «Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité», ces derniers mots viennent après des vues si grandioses et si prophétiques sur l'avenir du monde, que le lecteur peut être envoûté par le rythme de cette prose. Beaucoup d'autobiographes, plus sages, ne prévoient pas leur fin. Mais même si le texte est terminé, il demeure un grand décalage entre le moment où le récit s'arrête et la fin imprévisible de leur vie. D'où parfois l'indication d'une suite qui aurait pu être écrite, ou une reprise de l'autobiographie sous d'autres formes.

Voyons par exemple, le cas de Rousseau; il dit qu'il avait pensé écrire une troisième partie des *Confessions*; il ne l'a pas fait; les *Dialogues*, les *Rêveries* sont une continuation de la veine autobiographique, mais dans des registres, des genres littéraires très différents. Telles que nous pouvons les lire, les *Confessions* se terminent assez brusquement. Après le retour précipité de la Suisse en France, en 1765. «On verra dans ma troisième partie si jamais j'ai la force de l'écrire, comment croyant partir pour Berlin, je partis en effet pour l'Angleterre», suit une déclaration de sincérité qui n'a pas la majesté du Préambule de Neufchâtel, et l'évocation d'une lecture de son texte qui se heurte à l'incompréhension, triste pressentiment de la réception des *Confessions*: «tout le monde se tut, Mme d'Egmont fut la seule qui parut émue; elle tressaillit visiblement; mais elle se remit bien vite, et garda le silence ainsi que toute la compagnie. Tel fut le fruit que je tirai de ma déclaration»¹⁴. Cette lecture aurait eu lieu en mai 1771, et Rousseau mourra en 1778, donc treize ans après le retour forcé de Suisse (1756), dernier épisode de sa vie raconté dans les *Confessions*¹⁵.

George Sand elle aussi n'a pu mener jusqu'à bout le récit de sa vie. Lorsqu'elle met le point final qu'elle signe «le 14 juin 1855», il lui reste encore presque vingt ans à vivre, et elle a mené son récit jusqu'à la mort de Chopin, en 1848, après quoi, elle évoque les destins d'un certain nombre de ses amis, puis s'élève à des réflexions morales et philosophiques. L'interruption du récit de vie ne tient donc pas seulement à la distance entre la date de rédaction et la date de la mort. Il y a comme une crainte de s'en rapprocher, renforcée par le sentiment que ces années de vieillesse seront tristes à écrire et que la remémoration n'entraînera aucun plaisir.

Le cas de Stendhal est plus surprenant. Il écrit la *Vie de Henry Brulard* en 1835-1836, mourra en 1842, et son récit s'arrête à 1800 date de son arrivée à Milan: «(Je me suis promené un quart d'heure avant d'écrire). Comment raconter raisonnablement ces temps-là? J'aime mieux renvoyer à un autre jour». «Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain». Stendhal propose plusieurs explications à cette interruption, à ce brusque blocage de l'écriture: d'abord l'impossibilité de dire le bonheur: «Ma foi, je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant». Il a été trop heureux à Milan. Il prend aussi conscience très violemment du décalage qui existe entre l'écrivain qui a franchi la cinquantaine et le jeune homme qu'il était: «Je ne veux pas dire ce qu'étaient les choses, ce que je découvre pour la première fois à peu près en 1836, ce qu'elles étaient; mais, d'un autre côté je ne puis écrire ce qu'elles étaient pour moi en 1800, le lecteur jetterait le livre». Alors, que le «lecteur froid» saute «cinquante pages». Mais ces cin-

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions et autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1959, p. 656 et n. p. 1611.

¹⁵ «Le 10 avril 1770, il quitte Monquin pour se rendre à Lyon. Il n'arrivera à Paris que le 24 juin, sans avoir achevé la rédaction du livre XII» (Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, *Introduction*, p. XXX).

quante pages, Stendhal ne les a pas écrites. Et la dernière phrase s'arrête sur cette impossibilité: «On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail»¹⁶. Le lecteur n'aura pas la suite du récit; il devra se contenter des anticipations qui se trouvent dans les pages précédentes, Stendhal n'ayant pas procédé par un ordre chronologique strict et ayant suivi les surgissements de la mémoire; il trouve aussi dans les *Souvenirs d'égotisme* écrits en 1832, restés inédits du vivant de Stendhal, et inachevés aussi, une tranche de vie bien ultérieure. Il n'empêche: le récit du bonheur à Milan demeure irracontable et cette impossibilité a provoqué une interruption définitive de l'autobiographie.

Il se peut aussi que Stendhal ayant tenu un journal à partir de 1801, peut-être 1800, la nécessité de l'autobiographie ait été moins pressante; on devrait insister sur les dangers que le journal constitue pour l'autobiographe. Paradoxe? On pourrait croire que le journal va aider la mémoire, en fait ce jour-le-jour avec la surabondance de détails insignifiants la paralyse, stérilise cette magie de la remontée du souvenir à demi-rêvé; est-ce la raison pour laquelle la période de l'enfance est souvent la plus réussie dans ce type de récits: ce serait parce que l'écrivain, n'ayant pas ou très peu de documents est libre dans son invention, dans sa création.

Une note marginale suggère encore une autre explication: «Le 26 mars 1836, annonce du congé *for* Lutèce. L'imagination vole ailleurs. Ce travail est interrompu. L'ennui engourdit l'esprit, trop éprouvé de 1832 à (18)36, Omar. Ce travail interrompu sans cesse par le métier se ressent sans doute de cet engourdissement»¹⁷. A vrai dire cette note évoque deux causes d'interruption opposées: celles que provoque l'ennui de charges administratives (y a-t-il aussi là l'explication de l'interruption de *Lucien Leuwen?*). Or le bonheur d'échapper à cet ennui en retrouvant Paris causerait aussi une interruption. Peut-être faut-il distinguer l'arrêt final dû au départ, et des arrêts à l'intérieur du texte qui seraient dus aux désagréments du travail administratif.

Ces interruptions à l'intérieur même du texte sont de plusieurs types qui ne coïncident pas forcément. Elles peuvent correspondre à un arrêt de l'écriture pour diverses causes, souvent indiquées en marge; elles peuvent aussi être dues à des trous de mémoire qui amènent une brève interruption du récit, tandis que se poursuit l'écriture. Il faut donc distinguer arrêt du récit, arrêt de l'écriture. Le phénomène des pages laissées en blanc se retrouve comme dans *Leuwen*: l'écrivain refuse d'arrêter son élan par la recherche de renseignements historiques; ils devront être ajoutés ensuite, et il laisse une place qui demeure vide, parce qu'il n'a pas complété le manuscrit. Assez comparables, ce genre de notes: «Petits souvenirs à placer *after the récit of my mother's death* [...]. Petits souvenirs. A placer

¹⁶ *Vie de Henry Brulard*, folio, pp. 434-435. J'ai déjà abordé la question de l'inachèvement du *Brulard* dans mon livre *Stendhal autobiographe*, Paris, P.U.F., 1983.

¹⁷ *Ibidem*, p. 499.

à son rang vers 1791»¹⁸. Le récit de la mort de la mère si important, si angoissant (on note le recours à l'anglais), a relégué dans l'ombre quantité de souvenirs mineurs. Stendhal laisse aussi de côté un certain nombre de vérifications: «Faire prendre les extraits mortuaires de mes parents, ce qui me donnerait des dates»¹⁹. Il ne s'agit pas exactement d'interruption, mais de projets de compléments qui n'ont pas été réalisés, et par conséquent soulignent les manques.

Il y a enfin les marginalia qui permettent de savoir les moments où l'écriture est interrompue, et les moments d'interruption ne coïncident pas forcément avec des sections du récit, mais le plus souvent à des causes extérieures, à des questions de température, de santé: «18 décembre 1835. A 4(heures)50, manque de jour. Je m'arrête. Je suis si absorbé par les souvenirs qui se dévoilent à mes yeux que je puis à peine former mes lettres. Cinquante deux ans onze mois»²⁰. Cette note marginale si importante est placée en face d'un passage, en apparence bien anodin, où Stendhal évoque les plaisirs de la pêche à la truite près des Echelles, aux environs de Grenoble. S'y révèlent des causes d'interruption plurielles: matérielle (le manque de lumière), mais plus profondes: la surabondance du souvenir qui empêche d'écrire, malgré le sentiment d'urgence, le temps qui passe. D'ailleurs, les mauvaises conditions matérielles ne sont pas toujours une raison suffisante pour interrompre le travail: «il fait froid, les plumes vont mal. Au lieu de me mettre en colère, je vais en avant, écrivant comme je puis»²¹.

Se pose aussi la question du rapport du dessin au texte. En effet le manuscrit de la *Vie de Henry Brulard*, est rempli de croquis: il faut interrompre l'écriture pour dessiner, mais le dessin ne constitue pas un arrêt du récit, plutôt un complément, un substitut, quand une explication détaillée serait trop longue. Il faudrait évoquer aussi la question de la reliure faite du vivant de Stendhal en intégrant des reproductions de gravures de peintres italiens. Ces reproductions sont-elles placées là pour combler des manques, des trous du récit? Ce n'est pas évident, et que signifie le fait de relier des feuillets? Désir de conservation, volonté de donner à ce manuscrit l'allure d'un livre, c'est à dire d'un texte achevé? On peut s'interroger, et les stendhaliens n'ont pas manqué de le faire.

Quoique notre analyse soit bien rapide, elle donnera une idée de l'importance de l'interruption comme phénomène fondamental de l'écriture chez Stendhal. Tout écrivain laisse inévitablement, du fait de cette interruption radicale qu'est la mort, des textes inachevés, mais chez Stendhal le phénomène est trop général pour ne pas nous amener à une réflexion plus poussée. Il y a des écrivains qui

¹⁸ ed. Folio, p. 460.

¹⁹ *Ibidem*, p. 462

²⁰ *Ibidem*, p. 470.

²¹ *Ibidem*, p. 479. Pour une analyse détaillée du manuscrit de la *Vie de H. Brulard*, on se reportera à l'édition de Gérard Rannaud, chez Klincksieck (3 voll.), avec reproduction du manuscrit, transcription, notes.

terminent presque tout, par exemple George Sand, et d'autres, comme Stendhal qui laissent ouvert un vaste chantier. Nul doute que les conditions éditoriales aient leur importance: George Sand doit écrire pour vivre, et les éditeurs réclament sa prose. De même Balzac. Stendhal, lui, occupe une place marginale dans le commerce des lettres; il a un métier – ce qui le désole souvent et arrête l'écriture; d'autre part, il n'atteint pas le degré de popularité qui fit que les éditeurs réclament les manuscrits de Balzac, de Sand, de Zola, les obligeant à mettre au plus vite le point final. De plus, étant fonctionnaire sous Louis-Philippe, il n'est pas libre de publier des textes où la critique de la monarchie est constante. Le manuscrit qui reste dans le tiroir n'est jamais achevé, et quand on l'exhume, il paraît forcément avoir été interrompu.

Pendant chez Stendhal l'interruption relève de mécanismes plus profonds. On aurait pu parler aussi des tentatives de théâtre, elles aussi inachevées. Stendhal a la passion d'écrire, passion d'autant plus violente qu'elle est souvent contrecarrée. Mais il éprouve une certaine insatisfaction devant les genres littéraires qui s'offrent à lui. Le théâtre est finalement impossible dans la société qu'il a connue, pense-t-il; alors le roman en tiendrait-il lieu? Il l'a cru; mais à condition de créer une forme romanesque neuve dont *Lucien Leuwen* aurait pu donner une idée, s'il était possible d'y mettre un point final. Mais... Alors l'autobiographie? À condition de ne faire ni du Rousseau ni du Chateaubriand, d'adopter une forme discontinue, suivant les caprices de la mémoire, les incertitudes du moi. Il s'agirait de faire de l'interruption même une technique de la fragmentation qui inaugure une écriture nouvelle et qui nous semble proche de notre modernité.

C'est parce que le lecteur a pendant longtemps cru qu'il fallait une conclusion à un roman, un bilan à une vie, qu'il a considéré *Lucien Leuwen* ou *La Vie de Henry Brulard* comme inachevés; avec d'autres références esthétiques, il sera tenté de voir dans ces œuvres d'autres pratiques d'écriture plus ouvertes, faisant davantage appel à lui, lecteur. Le surréalisme, le Nouveau roman ont déjà fortement ébranlé le concept de l'achèvement de l'œuvre; les techniques actuelles de l'informatique me semblent l'ébranler encore davantage, à partir du moment où le texte perd cette relative stabilité de l'imprimé ou même du manuscrit. D'où l'apport considérable que ces techniques ont apporté aux études stendhaliennes²². D'où aussi une remise en question de la notion même d'interruption et d'achèvement.

²² On citera, en particulier, l'étonnante entreprise de la publication par l'Université de Grenoble des *Journaux et Papiers* de Stendhal (PUG, t. I, 2013; suite en cours). Toute une équipe, entraînée par le dynamisme de Cécile Meynard, a travaillé en collaboration avec le département d'informatique de Grenoble III qui a créé un logiciel particulièrement adapté à ces manuscrits. Cette édition me semble bouleverser profondément le concept d'œuvre, en permettant d'opérer sur ces papiers et «paperoles» des regroupements jamais faits jusqu'ici.

«UN'ONCIA MENO DI SANGUE; UN LIBRO DI PIÙ»
CARLO DOSSI E L'INCOMPIUTO

Francesca Castellano

Ben consapevole di quanto sangue costasse ogni creazione di scalpello e inchiostro («A scrivere io soffro. Ogni linea è per me un dolore»¹; «Scrivere è un consumar sangue»²), Carlo Dossi imprigionò la selva di idee, osservazioni, riflessioni, pensieri, sia propri che altrui, «in seme – in fiore – in frutto», all'interno degli angiporti del «cervello di carta» delle *Note azzurre*. Le *Note* serbano innumerevoli tracce delle opere incompiute del singolarissimo, ingegnoso, labirintico scrittore, di volta in volta sotto forma di schizzi, disegni, tenui e strambi abbozzi, documentati nel lungo e travagliato *iter* di susseguenti incarnazioni, dov'è spesso ricamata l'espressione arguta e corrosiva, che distrugge e crea nel medesimo tempo, complicando di sottofondi di frustrazione la nativa iperestesia. Le possibili metamorfosi delle forme di scrittura si inverano nella iconicità originaria di disegni, di progetti sovente neppure mai realmente intrapresi, erratici e intrinsecamente frammentari, lasciati in disparte in forma di minime stili o continuamente ritornanti, ogni volta tra cancellature («L'arte di un autore, sta nel cancellare»³) e nuovi tentativi di scrittura, protratti sino alla stagione estrema del signorile appartarsi di Dossi, che pure seguita a tagliare, aggiungere, glissare, interpretare, giustificare, prosternare lo straordinario manello di opere non scritte, a cagione forse di un antico disuso, di un indolenzimento dell'energia vitale – una improvvisa senescenza – a più riprese lamentati. Talvolta si tratta di esercizi, di «palinsesti» intessuti di variazioni e di ricalchi, di tentativi appena tracciati dai confini aleatori, sottoposti con tocco ludico a trasmigrazioni repentine di opera in opera; ancor più di frequente, di evanescenti trame di formazione di nuovi e impossibili progetti letterari, dei quali è possibile seguire il cauto delinearci di una tematica, di un'idea, sino alla condensazione in abbozzi,

¹ Carlo Dossi, Nota 2370, in *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, con un saggio di Niccolò Reverdini, Milano, Adelphi, 2010 [pp. 203-204], p. 203. «Un'oncia meno di sangue; un libro di più»: con queste parole Dossi sigilla la *Desinenza in A*, in C. Dossi, *Opere*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995, p. 897.

² C. Dossi, Nota 5278, in *Note azzurre* cit., p. 837.

³ C. Dossi, Nota 4468, *ivi*, p. 589.

in formule, ricchi di ritmo potenziale e colore, racchiusi nella segreta esattezza di un titolo, in attesa della materialità del gesto grafico:

Per eseguire sino alla fine il mio letterario disegno, ci vorrebbe, oltre l'inesauribile cervello di un Voltaire o di un Richter e la comoda borsa di tanti minchioni, la probabilità di vedere gli anni di Matusalemme. Di tutto ciò io nulla posseggo. Il mio edificio di pensieri e parole resterà quindi incompiuto come il palazzo di Asar-Haddon a Nimrod, o come, per esprimermi con più modestia, quelle insegne bottegaje che, cominciate con spavalde majùscole alte un braccio, finiscono, per la imprevidenza dell'imbianchino e la scarsità dello spazio, con abbreviature spilorcie e pusillànimi minùscole⁴.

La natura frammentaria delle proprie idee e delle pratiche compositive, della messe vasta di pensieri in germe, disegnati con l'immaginazione o appena abbozzati, è indagata nelle ragioni profonde e letali di una «lenta e quasi nativa nevrastenia, alternata da esaurimento cerebrale e da larvati colpi apoplettici»⁵ che l'hanno determinata, sancendo nell'incompiutezza l'emblema dell'opera e, addirittura, della vita:

L'incompleto. Se descrivessi questo tipo, farei la mia autobiografia. Io non riuscii a condurre a perfetta fine, nulla. In letteratura cominciai arditamente; scrissi scrissi, dovevo essere un innovatore, mille progetti, tutti saggi, *essays*, nessuna opera e, tanto meno, conclusione. *L'oeuvre* non fu compiuta. In diplomazia, mille cose iniziate e bene, ma tutto troncato e disfatto. La riforma del Ministero, le scuole all'estero, l'espansione in Africa, Tripoli, il Marocco, la politica in Oriente ecc. – In Arte; mosso dall'illusione d'incoraggiare i giovani promettenti, mi disgustai con tutti, colpa certamente più di loro che mia. In ricchezza, ereditato, non saputo mantenere un patrimonio. In architettura posto i fondamenti ad un palazzo, dovuto lasciare a metà, simbolo della mia vita, che persino, nascendo, pronosticava perché settimestre⁶.

Dopo aver concluso e avviato alle stampe *La desinenza in A*, Dossi appuntò nello zibaldone, con rapidi cenni, un elenco di progetti letterari, accarezzati senza risparmio, nella fattispecie venti «opere di creazione» e due di «compilazione», che «se la vita non lo tradirà a mezza strada egli ha da scrivere ancora». È il 9 aprile 1877, incombente la minaccia di dover discendere a Roma e riprendere il posto al Ministero degli Esteri, abbandonato con disgusto. A quel

⁴ C. Dossi, *Prefazione generale ai «Ritratti umani»*, in *Opere cit.*, [pp. 901-906], p. 906.

⁵ L'inclemente autodiagnosi si ricava da una delle note estreme, amaro avamposto convocato a presidiare il silenzio degli ultimissimi anni, in C. Dossi, Nota 5783, in *Note azzurre cit.* [pp. 1024-1025], p. 1024. Sul processo costante di studio e revisione di sé, sullo spiccato interesse di Dossi nei confronti della medicina e della scienza positiva si veda C. Dossi, *Autodiagnosi quotidiana. Prefazione*, a cura di Laura Barile, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984.

⁶ C. Dossi, Nota 5698, in *Note azzurre cit.*, p. 976.

tempo nessuna traccia vaticinava lo speciale profondissimo sonno che avvolgerà il suo ingegno prima della «riconflagrazione» ascrivibile al novembre 1882, segnato dalla risorgente vena creativa che alimenterà la composizione dei bozzetti del *Campionario*, prima parte dei *Ritratti umani*, e di *Giorni di festa*, insieme ad alcune *Bizzarrie*⁷:

Progetti lett. del Dossi. Se la vita non lo tradirà a mezza strada egli ha da scrivere ancora – (oggi è il 9 d'aprile 1877) – 1° *Il libro delle bizzarrie*⁸ (Biz.) dove si drammatizzeranno temi di filosofia e di econ. Sociale – 2° *Il premio dell'Onestà* (P. O.) come cioè la virtù, al pari della lett[eratu]ra, sia premio a sé stessa. E nel P. O. saranno incastonate le novelle dei generosi (N. G.) – 3° *Prime pagine di una Storia dell'Umorismo in Italia* (S. U.) – 4° *Note umoristiche di letteratura alta e bassa* (V. 2240). (N. L.) – 5° *Ritratti umani* (V. 2348) divisi in 12 libri e un'appendice, di cui una piccola parte è già imprigionata sulla carta (R. U.) – 6° *Giorni di festa* (V. 2340) che conterrano quanto potrò raccogliere della domestica arch[eologia] del mio Milano (G. F.) – 7° *Ritratti di famiglia* (R. F.) divisi in due parti, nel quale parlerò de' miei vecchi, e sceneggerò insieme la vita intima degli italiani pel corso di parecchi secoli – 8° *Garibaldi*, dramma-poema (G.) e 9° *Colombo*, id. – tanto per mettere in regola i miei titoli anche colla celebrità aulica (C.) – 10° *Gocce d'inchiostro* (G. I.) cioè tutte quelle scenette, que' piccoli romanzetti etc. che non esigono troppo inchiostro alla lor trattazione, nè possono fondersi in un unico tema – 11° *La Rovaniata*⁹ (Rov.) e 12° *La mente di Giuseppe Rovani* – nella prima dei quali sarà trattato dell'uomo, e nella seconda dello scrittore; il che è un dovere ch'io sento verso di lui e verso l'Italia – 13° *Dell'onestà politica e dell'onestà artistica* (O. P. – O. A.) opuscoli due, necessari per esser ricevuto a paro paro dagli scienziati, i quali vogliono almeno l'apparenza della noja – 14° *I grandi sconosciuti* (G. S.) – 15° *Il libro delle prefazioni*¹⁰ (L. P.), ciascuna delle

⁷ «Dopo lo sforzo costatogli dalla “Desinenza in A” il mio ingegno ha dormito quattro anni di profondissimo sonno. Ora sembra riconflagrare (nov. 1882). Ma è forse l'ultimo lampo dell'esaurito mio lume» (C. Dossi, Nota 4977, in *Note azzurre* cit., p. 736).

⁸ Sul *Libro delle bizzarrie*, opera non portata a termine e interrotta in fase di elaborazione avanzata, si segnalano gli studi di Roberto Bigazzi, *Il «Libro delle bizzarrie» di Carlo Dossi. Note e recuperi*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXVII, serie VII, 3, settembre-dicembre 1963, pp. 425-438; Dante Isella, *Note*, in «Strumenti critici», I, 4, ottobre 1967, pp. 414-417, in margine a C. Dossi, *In monastero e Κόπος*, ivi, pp. 403-413; Roberto Cadonici, *Alla ricerca del «Libro delle bizzarrie del Dossi»*, in «Studi italiani», IV, 2, luglio-dicembre 1992, pp. 45-76. In precedenza era apparso un articolo doppio, con frammenti di inediti, di Beniamino Dal Fabbro, *Carlo Dossi letterato e diplomatico e Gli inediti di Dossi*, in «Primato», III, 2, 15 gennaio 1942, pp. 31-32 e 32-34.

⁹ Il proposito di pubblicare un profilo commemorativo storico-critico di Giuseppe Rovani comincia a delinearsi già nella seconda metà degli anni Settanta e non abbandonerà mai lo scrittore. L'opera incompiuta vedrà la luce soltanto postuma nei due volumi della *Rovaniata*, introduzione, trascrizione e indice per cura di Giorgio Nicodemi, Milano, Edizioni della Libreria Vinciana, 1946, parzialmente anticipata nell'ampia raccolta di scritti *Dossi*, predisposta da Carlo Linati per Garzanti («Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento») nel 1944, pp. 871-995.

¹⁰ Il progetto è stato realizzato da Dante Isella, in C. Dossi, *Il Libro delle prefazioni*, con uno scherzo biobibliografico di Dante Isella, Milano, Scheiwiller, 1992.

quali abbia il valore di un libro – 16° *L'Osteria* (Ost.) raccolta di vari racconti – 17° *Altri racconti*, come *Le tre bellezze*, i *Casi di coscienza* – gli *Amori imperfetti*, il *Vangelo delle Balie*, e *Le nuove preghiere* <le *Ore di melancolia* – *In cerca di un amante* (V. 3 bellezze) – *L'ora suprema* (V. 3581) – *Manualetto d'amore* (V. 3596)> dove vorrei trasfondere tutto l'amore ch'io sento, non corrisposto, per i simili miei – 18° *Favole e raccontini alla Schmidt*, in cui sarà sminuzzato in tanti esempi la cattiva opinione che tengo dell'animo umano – 19° *Le Note alle Lettere* (N. L.), che in certo modo, completando le lettere stesse, narreranno la vita del Dossi – 20° infine i *Cascami dell'immaginazione del Dossi*, tutti cioè gli avanzi e ritagli dei precedenti lavori. – E ciò, quanto alle opere di creazione. Per quelle di compilazione, ne avrei due in progetto – la prima, dovrebbe essere un *Manuale* (esattissimo) per i nomi e le date nella storia delle tre arti – disposto ad esempio così: *Manzoni*, nato... morto... – *Inni sacri*, anno... – *Promessi Sposi*, anno... etc. donde i critici risparmierebbero fatica a sé, e a noi strafalcioni; l'altra una *Guida classica di Roma*, contenente oltre le piante antiche, medioevali e moderne della città – la semplice indicazione dei luoghi, accompagnate da tutti que' passi *classici* – contemporanei al monumento – che vi si riferiscono. – Sarà come un mettere le parole alla architettonica musica di Roma. <3 vol. – 1° *La Ghiaja di Roma* (parte antica) – 2° *I buchi di Roma* (medioevo ed ep[oca] pontif.) – 3° [lacuna] (parte odierna) – *Appendice In Ciociaria*¹¹>.

Tra i progetti letterari incompiuti, qui minuziosamente allineati, sono pure da annoverarsi la fondazione a Milano di una cattedra di milanese (perché «è un gran peccato che questa lingua così efficace <'pépinière' di parole efficaci per la lingua italiana> e che ha tanti scrittori di primo ordine vada perdendosi. Vorrei evitare ai futuri milanesi la disgrazia di non poter più comprendere e gustare Carlo Porta¹²) e gli spassosi *Ricordi diplomatici*, «cioè la descrizione di tutti gli insetti che mi tormentarono nelle diverse residenze, compresi gli uomini seccatori»¹³. Quanto ai rimanenti volumi, in grado fino dal titolo di richiamare profondamente l'indole e la personalità dello scrittore, «il materiale è pure riunito e sbizzato e loro non manca che il battesimo dell'inchiostro», poiché hanno già pronto, in verità, «come principi nascituri, il rispettivo titolo, quindi già godono di una parvenza di vita, nè più nè meno di certe opere antiche interamente perdute salvo il nome»¹⁴.

Invero, non tutto può dirsi perduto o appeso al sortilegio di un nome, cosicché dei libri in via di gestazione, manoscritti, esili note e progetti sempre incerti «tra la luce del sole e il fuoco del caminetto» qualcosa resiste alla dissipazione tormentata di sé nelle concrezioni argute delle note, che tenteremo sia pure per spigolature, di disseppellire per svelare i callidi sentieri dell'officina dossiana.

¹¹ C. Dossi, Nota 3496, in *Note azzurre* cit., pp. 373-375.

¹² C. Dossi, Nota 5494, *ivi*, p. 905.

¹³ C. Dossi, Nota 5670, *ivi*, p. 959.

¹⁴ C. Dossi, *Prefazione generale ai «Ritratti umani»*, in *Opere* cit., [pp. 901-906], p. 904.

Per molti anni lo scrittore lombardo era andato raccogliendo idee e materiali per comporre, con l'intenzione di «sceneggiare la vita intima degli italiani per corso di parecchi secoli», un'opera di archeologia milanese in due libri, dal titolo *Ritratti di famiglia*, fregiandosi in epigrafe di una massima di Giovenale: «*Humanis generis more tibi nosse volenti / sufficit una domus*». Suo scopo «illustrare, più che la vita, l'ambiente di vita nel quale furono alcuni dal cognome Pisani, che appartengono genericamente o specificamente alla mia famiglia. Sarà il pretesto di mettere insieme in forma pittorica tutte quelle cognizioni di archeologia domestica o curiosa che ho raggranellato fin qui nelle letture». Attraversate dall'amara desolazione che a guardarsi indietro, tutta la vita pare soltanto un cammino disseminato di cose iniziate e non portate a termine, abbondano nelle libere fantasmagorie del diario pagine e abbozzi di temi che si riferiscono ai *Ritratti*, un barocco e fastoso affresco declinato nella paradossale forma dell'umorismo dossiano, con disegni di «interiori» di case dei secoli dal XII al XVII fino alla rivoluzione francese dell'89, con particolare attenzione alla descrizione «su fondo di filosofia» di oggetti e carte vecchie custodite in cassettoni e armadi, nelle quali aleggia lo spirito e «qualche po' dell'anima de' miei poveri morti», in un trionfo minuziosamente evocato di reliquie, tavolini del Maggiolino, majoliche goffe e pesanti, bottiglie foggiate a ramolacci, mori negri che sostengono a cariatide delle *étagères* barocche d'oro, dove il gusto per le «cornici», per le «minuzie» care allo scrittore, rifrange nella sovraffollata pagina un peculiare gusto decorativistico *fin de siècle* («Dossi, quando scrive, fa salti mortali sullo stesso posto»¹⁵).

Illustratore di vite pittoresche e signorile ritrattista in una prosa spoglia d'ogni convenzionalismo al confine tra parabole e apologhi di scetticismo crudele, Dossi compie un sobrio e moderno esercizio di «autodiagnosi» filtrato entro l'ereditarietà di uomini, di abitudini e di caratteri bizzarri e multiformi, che variamente compongono l'illustre e stravagante storia degli antenati tra aneddoti, episodi minori, saghe familiari. Primo tra tutti, esempio di vitalità travolgente, Don Carlo, il nonno, «tipico e romantico stipite de' *Federati*», nato il 7 maggio 1780 e morto il 28 gennaio 1852, figlio del nobile Gelasio-Vincenzo, e della baronessa Rosalia di Hölly di Niedermensdorff, «“quel polpettone” come trovo scritto da D.ⁿ Giacinto Pisani, fratello di D.ⁿ Gelasio»¹⁶, «ingegno rozzo, arrogante, prodigo. Bevitore d'interè vendemmie... Fu tra i primi a ballare intorno all'albero della libertà a Pavia; tra i primi a caracollare incontro a Napoleone Imperatore, e poi a Francesco I. Fu savio municipale; fu carbonaro; condannato a morte in contumacia, fuggì in Svizzera dove congiurò con Napoleone III, e col principe della Cisterna: graziato, tornò in Italia mezzo tedesco: nel 48 ridiventò italiano – poi si spense»¹⁷. E i ricordi, pieni di affetto, della nonna amatis-

¹⁵ C. Dossi, Nota 1719, in *Note azzurre* cit., p. 109.

¹⁶ C. Dossi, Nota 2871, ivi, [pp. 328-332], p. 328.

¹⁷ C. Dossi, Nota 2871, ivi, pp. 328-329.

sima Luigia Milesi, «un misto di incredulità e di superstizione», rievocata nello scampanio delle storielle narrate con «ebrietà di imagini» e infinito incanto, al punto da segnare in modo decisivo l'immaginario dello scrittore. È il caso della mano tagliata piena di anelli («Episodio della Rivoluzione dell'89») trasfuso in *Isolina*, nell'autobiografia pseudo-apocrifia dell'*Alberto Pisani*:

Ti ho detto che mi avèano messa in un collegio di Francia; aggiungo ch'ei si trovava in una mezza città di provincia, Chateau-Mauvèrt. Là, mentr'io toccava i nove anni, corrèvano i giorni i più vermigli della Rivoluzione. La *tolle* faceva la testa senza riposo. Giorni, ricorda bene, nei quali per ottener *l'eguaglianza* si calpestava *la fraternità*, e, proclamando i diritti dell'uomo, legàvasi il volume riformatore in pelle umana.

Il nostro collegio s'era fatto deserto. Non vi restàvano che quelle poche, le quali non avèan potuto fuggire, cioè sei o sette bambine del tempo mio e una ragazza intorno ai diciotto, che noi chiamavamo *la grande*. Quanto alle suore, due – suora Clotilde e suor'Anna – giovani creature, amorose, che la nostra innocenza, in quegli orribili tempi, più che tutt'altro, teneva in un continuo sbàttito.

Una mattina, noi, raccolte in una piccola sala, ascoltavamo suora Clotilde. Essa, con la sua voce vellutata e soave, pingèvano le dolcezze della carità. Entra di pressa il giardiniere, e: suora – dice – un commissario della Repubblica... il ciabattino Garnier –

Suora Clotilde, impallidita oltre il suo abituale pallore, si alzò: ben venga – disse. Ma, a che il permesso? – *Lex-tiraspaghi*, in nome della onnipossente libertà, se l'era già preso. Ecco apparire alla soglia un uomo dal viso tutto occhielli e bottoni, con la solita fascia dai tre-colori, seguito da mezza dozzina di mascalzoni, sùcidi, a strappi, armati di picche.

Cittadina Beaumont! – egli fece, nemmen toccando il berretto, ch'è cortesia non è repubblicana virtù – rispondi: ci hai quì una cotale Isolina, figlia di un sèdicente conte della Roche-Surville, smoccolato a Parigi?

Suora Clotilde tremò: forse, le sue purissime labra stàvano per proferire la prima bugia. Senonchè, i nostri occhietti avèano di già tradita Isolina. Anzi, ella si avea da lei, sorgendo. Era *la grande*. Oh la gentile figura! svelta, fràgile, come un bicchier di Muràno: poi, di certe manine! mani sì bianche, sì trasparenti e voluttuose!...

Garnier – proruppe la suora quasi piangendo – non per pietà! per giustizia. Voi non potete strapparci questa delicata fanciulla, innocentissima. Ella ci venne affidata da' suoi genitori, e i suoi genitori son morti. Fòssero anche stati i più malvagi del mondo, che ci può ella mai? e la Repubblica nostra, gloriosa, come mai può temere una ragazza, tímida, senza parenti nè amici, pòvera...

Pòvera? – ghignò il commissario – Con quella miseria alle dita? – e accennò a tre o quattro anelli di lei, ùnica fortuna sua che or le tornava in disgrazia – Intanto – ciò v'è gli straccioni alle terga – noi, *pòpolo*, crepiamo di fame!... Cittadina Beaumont! guarda col tuo parlare *anticívico* di non obbligarmi a ritornare da te... guàrdati bene! –

E lì il birbone venne alla giovinetta: – Isolina La Roche – disse – ti arresto! – e allungò la mano su lei. – Largo! voi puzzate di vino – disse arretrando la tosa. – Aristocràta! – vociò il canagliume. Così, ne fu condotta via un'amica: ed allor-

quando suora Clotilde, uscita dietro Isolina, rincasò verso l'Ave-Maria, a noi che chiedevamo: e dūnque? – venne solo risposto: pregate – S'andava chiudendo la sera. Prima di coricarci, noi usavamo entrare in una stanza dedicata al Signore. Peraltro, non vi si vedea nessunissimo segno della nostra salute. A mezzo allora di gente, la quale *impon*eva la libertà del pensiero, tai segni, o per paura o pudore, si nascondèvano. Noi li portavamo nel cuore. E l'oratorio dava sur una viuzza perduta. Quando splendeva la luna, non vi si accendèvano lumi. Quella sera, splendeva la luna. Le suore s'inginocchiàrono senza dire parola; intorno di esse, noi; e pregammo. Gemea la calma notturna. Per chi pregavamo, tu sai. Ma, a un tratto, suono di vetri spezzati; e, a terra, il tonfo di cosa morta. E un grido: *vive la république!* – Balzammo in pie' sbigottite... Dio! Sul pavimento giaceva tagliata una mano, bianca, ornata ancora di anella...¹⁸

Il ricordo infantile delle serate trascorse in compagnia della nonna, adagiata su di una «machinosa poltrona di damasco verde smontato»¹⁹, ad ascoltare per interminabili ore e ore le fantastiose «storie d'ogni genere *musicorum*», riaffiorerà ancora una volta negli *Amori*, tra le ombre della malinconia:

E quando libo in quel càlice cristallino di Boemia, intagliato a cacce di irsuti cinghiali e di più ispidi cacciatori, sento come avvicinarsi e congiungersi alle mie le labbra di mia bisnonna, la tonda e butirosa Maria Rosalia, ed è un bacio attraverso un sècolo: quando guardo quella machinosa poltrona di damasco verde smontato, la veggio ancora occupata dalla addormentata mia nonna nella sua veste eternamente nera – la buona nonna Luigia, sì bella pure in vecchiaja, sorridente nel sonno, ringiovanita nei sogni. Che più? io m'imàgino, a volte, seduto su' no sgabellino a' suòi piedi ed ascolto, insaziato, lei che novella della rivoluzione francese e batto le mani di gioja, udendo della sua fuga, entro una gerla, dal monastero e da Parigi; e singhiozzo al racconto della mano della sua compagna Isolina, mano bianchissima, inanellata di gemme, recisa e gettata dalla repubblicana bordaglia tra le spaventate educande. Un passo più innanzi sulla via delle allucinazioni, e rièccomi cullato dalla canterellante mia mamma in quella cuna di giunchi che attende inutilmente un mio bimbo²⁰.

Sotto il segno di un inconfondibile «girigogolo» di tradizione e di novità – e di una novità carica di puntuali ed esatte asprezze polemiche – si pongono le insieme incompiute e coerentemente istoriate pagine dell'opera da titolarsi *Visite illustri*, nella quale lo scrittore si propone di tracciare gli incontri con

¹⁸ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in *Opere cit.*, pp. 98-100.

¹⁹ C. Dossi, *Amori*, in *Opere cit.*: «Oh letti in cui tanti parenti mièi sono nati e son morti, tàvoli che li riuniste a banchetti di festa, sedie che li stringeste a commemorazioni di duolo, scrittòi che ne componeste le ire, specchi che ne rifletteste gli aspetti, io vi amo, e benchè tarlati e fessi e cadenti, vi amerò sempre. Vecchi servi fedeli di casa mia, partècipi delle gioje nostre e dei nostri dolori, non vi metterò mai – state certi – alla porta».

²⁰ Ivi, pp. 1043-1044.

Paolo Gorini (suo laboratorio, topi, passeri) – Francesco Crispi (suo gabinetto, il barbiere, sue istruzioni ai segretari ecc.) – Pietro Antonelli (Villa Mirafiori, Maconén) – Ottone di Bismarck (Friedrichsruth, il bosco, i cani) – Cletto Arrighi (Teatro milanese) – Tranquillo Cremona (Studio giardino, la neve, gli stronzi, sua moglie) – Padre Tosti (San Calisto) – Luigi Anelli (San Francesco) – C.^{no} Casati (pranzo con Filonardi, Dal Verme, Antonelli ecc.) – Cesare Lombroso (presentazione di A. P. da C. D.) – Stanley (in casa Correnti) – A. Depretis (Colloquio con Saracco sui calli, la S.^{ra} Amalia) – Francesco Durante (visita sua a me) – Cesare Cantù (archivio segreto) – Gustavo di Hohenlohe (S.^{ra} Maria Maggiore, i due appartamenti)²¹.

Mi limiterò a rievocare il ricordo della prima visita a Crispi, «mentre si fa fare la barba», l'impressione luciferina e i «modi rovaneschi» del più controverso statista dell'Italia liberale si frantumano sotto il colpo preciso e bizzarro dell'osservazione di Dossi:

1^a visita a Crispi (1877) mentre si fa fare la barba. 7 del mattino. Descrizione della barba crispina, ispida, monumentale. Prosopopea del piccolo barbiere paziente, taciturno. L'operazione dura una o due ore. Tutti i momenti è interrotta. Crispi, col viso insaponato, legge la sua corrispondenza e i giornali del mattino, riceve amici e sollecitatori, detta relazioni a' suoi segretari, è scocciato dalla moglie, dà ordini al mastro di casa, fa le barzellette ecc. i modi rovaneschi di Crispi. <La barba di Crispi ricorda l'aneddoto del diavolo quando vestito da forastiere andò dal barbiere che si era fatto beffe di lui e gli porse la guancia. Il barbiere gli disfece la barba da una parte, poi cominciò dall'altra. Senonché finita questa trovò che la barba dall'altra parte era ricresciuta subito. E così via, finché il barbiere scappò facendosi il segno della croce²².

Il bel titolo *La ghiaja di Roma* cela «un curiosissimo e interessante libretto di archeologia minuta», composto «di un'introduzione e parecchi capitoli», a seguire le orme dei numerosi passi a fior di terra sparsi per le vie di Roma, una vera e propria dichiarazione d'amore ai frammenti di antica civiltà preservati nella storica ghiaja sagomata della città. Non dimentico dell'eccentricità dissacratoria dei suoi esordi, nell'*Introduzione* Dossi si proponeva di

mostrare che uno de' principali scopi dell'uomo ed uno de' maggiori suoi godimenti è quello della scoperta. Chi non può fare scoperte nel campo delle cose nuove, ne fa in quello delle antiche, donde l'amore per gli scavi e i musei che talvolta rasenta la mania. Si capisce l'avarò di Torlonia che ha profuso tesori per scavare tumuli, si capisce perfino il marchese Campana che spogliò, per fini archeologici, il Monte di Pietà di Roma. Noi non abbiamo a nostra disposizione

²¹ C. Dossi, Nota 5469, in *Note azzurre* cit., pp. 896-897.

²² C. Dossi, Nota 5333, *ivi*, pp. 851-852.

né i tesori di Torlonia, né la indelicatezza di Campana: eppure trovammo modo di soddisfare completamente alle nostre inclinazioni archeologiche²³.

Accanto alle vestigia del passato, con un vagheggiamento funereo di civiltà remote e sepolte, lo scrittore contempla una città-atlante storico di rovine, ruderi, palazzi, templi, conventi, sotterranei, colonne, cupole, obelischi, fontane, ancora diluita tra gli orti e i giardini, penetrata dalla campagna, un garbuglio di sensualità e telluricità sacrale:

Le preghiere a Roma. È sera. Passo da un vecchio monastero. Mi arriva l'eco di un canto religioso. In quel monastero anticamente sorgeva una chiesa bizantina, e prima un tempio romano. Penso a tutte le preci che s'innalzarono in Roma dalla sua fondazione. Roma fu sempre la città delle chiese e de' sacerdoti e delle cerimonie. Calcolo statistico [*parola abrasa*]. Tutta Roma prega. E Roma è la città più peccatrice del mondo²⁴.

Nel 1910 Gian Pietro Lucini, nel secondo volume dell'edizione Treves delle *Opere*, con «interludio» di Primo Levi l'Italico, allineava di sua iniziativa in sequenza *Il regno dei cieli*, *La colonia felice*, *Amori*, *Giorni di festa*²⁵. Di quest'ultimo libro, incompiuto e condotto innanzi da Dossi con impegno più o meno costante, rimangono rare e tenaci tracce nei gustosi appunti consegnati al diario azzurro oltremare:

Traccia dei *Giorni di Festa* volume nel quale vorrei racchiudere quanto possa trovare di curioso nella minuta archeologia Milanese – costumanze che van scomparendo, nomi antichi di contrade, botteghe di una volta, cibi vecchi, araldica borghese cioè insegne ecc. ecc. – *Prefazione* sulle feste in genere – le feste di una volta e le odierne – protesta degli scolaretti e degli impiegati contro il nuovo tacquino ufficiale. <Come per un bimbo, ogni dì è festa> – Poi seguono i capitoli, ciascuno col nome di una festa, in ordine di calendario – *Capo d'Anno* e San Silvestro – 2) Epifania <Epifania – la befana> – 3) Carnevale – 4) Le Ceneri – 5) Domenica delle Palme – 6) Settimana Santa – 7) Pasqua – 8) Corpus Domini – 9) Pentecoste – 10) Ognissanti (Vedi poesia Bellati, Racc. Poeti Mil.) – 11) S. Ambrogio – 12) S. Carlo – 13) Santo Stefano (apertura della Scala) – 14) S.

²³ C. Dossi, Nota 4842, ivi, [pp. 684-686], p. 684.

²⁴ C. Dossi, Nota 5279, ivi, p. 837.

²⁵ Com'è noto, l'editore Treves pubblicò le *Opere* di Dossi in cinque volumi, dal 1909 al 1927, a cura di Gian Pietro Lucini: I. *L'Altrieri, Vita di Alberto Pisani, Elvira, elegia, Gocce d'inchostro*, con prelude di Primo Levi l'Italico e due disegni di Tranquillo Cremona, Milano, Treves, 1909; II. *Il regno dei cieli, La colonia felice, Amori, Giorni di festa*, con interludio di Primo Levi l'Italico, 1910; III. *Ritratti umani, Campionario – Dal calamaio di un medico, La desinenza in "A", Appendice: Altri ritratti umani*, 1913; IV. *Progetti due dell'Arch. Luigi Conconi. I Mattoidi al I° Concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II, Fricassee critica di arte, storia e letteratura, Briciole critiche*, 1926; V. *Ona famiglia de cilapponi, Grotteschi in lingua milanese ed italiana, Comediole per i miei bambini, Epigrafi*, 1927.

Croce (3 maggio) – 15) S. Michele – 16) S. Biagio, S. Rocco, S. Giuseppe (oh bei oh bei ecc.) – 17) Il compleanno e il giorno onomastico – 18) La Domenica, il Giovedì – e il giorno di scuola – 19) Il giorno del Premio – 20) La prima cresima e la prima comunione – 21) Il carnevalletto dei morti (2 novembre) – 22) Il Natale – 23) Le vacanze (la campagna di chi non ne ha ecc.) – 24) Feste ufficiali – Statuto – il dì del Re – commemorazioni patriottiche – 25) Ferragosto – 26) Feste dissuete. – Ciascuna dovrebbe formare un bozzetto, in cui domini l'humour – in cui sotto colore di descrizione di cose passate, si criticano ecc. le presenti. [...] <Sulla soglia di ogni bozzetto si potrebbe porre il «menu» tradizionale di quella festa²⁶>.

Dossi intendeva rendere pubblici i bozzetti sotto forma di *Calendario*, sul genere dei *Fasti* di Ovidio, preposte poche pagine di prefazione sulle origini delle feste in genere, cosicché ordinati dal Primo dell'anno al dì di San Silvestro, sarebbero passati attraverso la sensibilità dello scrittore le solennità, le gioie e le malinconie che le accompagnano, «espressioni di paesaggi sentimentali e di stati d'animo simbolizzati in immagini». Tra i giorni incompiuti spicca *La notte dell'Epifania* (a Roma), radunata da Lucini tra i *Giorni di Festa* nel 1910, ma esclusa nell'*Appendice. Dai «Ritratti umani» a «Il libro delle bizzarrie»* delle *Opere* curate da Dante Isella. La formulazione figurativa e il principio edonistico governano la prosa irriverente, canzonatoria, allusiva affidata a polise-mici espedienti retorici, intrecciati a minute e acute osservazioni che connotano l'*humour* dossiano:

Tutte le finestre guernite di scarpine, di cestellini, di calzettine. A mezzanotte in punto passa la processione della Befana – illuminata dalla luce elettrica. La Befana, vecchierella rubizza, vestita alla rococò, siede nel suo carrozzone dorato, tirato da somari bianchi, guardando coll'occhiale dallo sportello. Ha presso il suo segretario particolare, un uccelletto dal becco gentile che le confida all'orecchio i desideri ed i sogni delle bambine e dei bambini che si raccomandano a lei. Essa ha ricevuto in quel giorno mucchi di letterine dai bimbi, su carta rosea ed azzurra. Dinanzi alla carrozza, una musica di zufoli e di trombettine di latta. Seguono molti carri zeppi di balocchi, di libri, di dolci. Intorno ai carri, angeli vestiti di bianco, colle ali di cigno. Ad ogni casa la processione si arresta. L'uccellino dice una parolina alla Befana – essa fa un cenno, e tosto un angelo prende dai carri o confetti, o giocattoli o volumi e vola a deporli sulle finestre nelle scarpine, nei pedalini, nei panierini, dei bambini *boni*. Talvolta però la Befana fa un altro segno. Ai carri bianchi sussegue un carretto tutto nero, tirato da caproni – con diavoletti rossi per cocchiere e servitori. Il carretto è pieno di cenere e di carboni. I diavoletti ne pigliano manate e vanno ad empirne le calze ecc. dei bambini cattivi. E qualche volta, anzi, non prendono nulla dal carrettino. Si tratta allora di un bimbo cattivissimo. Un diavoletto dalle ali di

²⁶ C. Dossi, Nota 2340, in *Note azzurre* cit., pp. 181-182.

pipistrello, più brutto degli altri, vola alla finestra indicata, vi si accioccia, e vi lascia uno stronzino²⁷.

Dossi meditò a lungo di scrivere una *Storia dell'Umorismo*, lasciando abbondanti testimonianze di tale progetto nelle annotazioni diaristiche, eleggendo a motto della propria impresa l'epigrafe del *Candelaiò* di Giordano Bruno, «in tristitia hilaris, in hilaritate tristis»²⁸, destinata a ricevere la definitiva consacrazione novecentesca nel saggio sull'umorismo di Pirandello.

L'umorismo dossiano è a un tempo satira e insegnamento, deve sempre poggiare su «un fondo di incrollabile e severa verità», al punto che «il poeta umorista è ai popoli, ciò che i *fous* erano una volta ai re – il dicitore della verità – Piglia la veste di pazzo per poter dire cose saggie»²⁹. Discettando della sorte di suscitare entusiasmi eccessivi o polemici clamori spettata ai propri volumi, così Dossi scriveva all'amico Felice Cameroni il 9 novembre 1884, allorché l'editore Treves rifiutò di pubblicare *Campionario*, concepito come libretto d'apertura dei *Ritratti umani*:

Cameroni mio: ai *no* sono assuefatto e quindi pongo quello di Treves tranquillamente insieme agli altri né spero manco che la risposta di Dumolard possa essere – nonostante la tua intercessione – affermativa. Circolano contro me, nel mondo de' negozianti di carta sporca, diffidenze e sospetti. Chi matto mi dice, chi impopolare, chi incomprensibile. Eppure i libri del Dossi si vendono (domandane a Sommaruga), eppure quell'editore che volesse presentare al suo pubblico un perfetto catalogo degli odierni scrittori italiani che fanno tipo, dovrebbe necessariamente includervi pure il mio nome: sono il *clown* della Compagnia equestre, sono il *fou* di Corte, ma senza il *fou* ed il *clown* né la Corte né la Compagnia possono dirsi complete³⁰.

Delle pagine di una *Storia dell'umorismo* in Italia, «ancora in mente Dei et Dossi» – e tale destinata a rimanere – è possibile combinare i frammenti così felicemente imbanditi nelle *Note*, atti a tramandare lo schema dell'opera e diffusi *specimina*, attorno ai quali lo scrittore tesse le necessarie aporie ideologiche di una irrinunciabile adeguazione della letteratura allo spirito razionalistico scettico della nuova scienza, concordando con taluni aspetti dell'ideologia corrente del tempo:

²⁷ C. Dossi, Nota 4930, *ivi*, p. 719.

²⁸ C. Dossi, Nota 2416, *ivi*, p. 217.

²⁹ C. Dossi, Nota 1590, *ivi*, pp. 96-97.

³⁰ Lettera inedita di Carlo Dossi a Felice Cameroni, 9 novembre 1884, conservata nell'Archivio Lucini presso la Biblioteca Comunale di Como (segnatura: b. 67, fasc. c.). I *Ritratti umani* (*Campionario*) vedranno la luce nella primavera del 1885 per le edizioni milanesi dei Fratelli Dumolard, con i nomi congiunti di Dossi e Perelli; due anni dopo sarà affidata allo stesso editore la rarefatta *plaque* degli *Amori*, Milano, Dumolard, 1887, impressa in cinquecentottantacinque esemplari.

La materia potrebbe essere divisa come segue. – *Libro I*°. 1°. Che cosa sia l'umorismo. Falsi giudizi. – 2°. Distinzione tra comicità e umorismo. – 3°. Tracce d'umorismo nell'antichità, perché spec. nei comici – attico sale, urbanità, naso. Roma meno adatta della Grecia all'atteggiamento umoristico. 4°. Come e perché nell'antichità non ci fosse letteratura umoristica nel vero senso della parola. 5°. Come la letteratura debba informarsi allo spirito dei tempi. 6°. Del nessun valore che hanno quelle opere letterarie inutili alla storia, essendo scopo eterno dell'umanità l'allungarsi la vita, merc'è la memoria. – 7°. Non vivere se non quelli artisti che colle loro opere fanno storia. – *Libro II*°. 8°. Quale sia lo spirito dominante nel tempo presente. Scetticismo. Se lo scetticismo sia indizio di decadenza o no. Scett. odierno diverso dall'antico. – 9°. Come l'umorismo sia la sua unica manifestazione letteraria. – 10°. Degli addentellati fra tempo e tempo. – 11°. Influenza della Riforma religiosa sull'Umorismo. – 12°. Perché del suo principale allargarsi in Germania e in Inghilterra, trionfante poi in Francia. – 13°. Tentativi repressi in Francia e in Spagna, trionfanti poi in Francia. – *Libro III*°. 14°. L'Umorismo in Italia. Perché l'Italia appaja per l'ultima. In Italia, col papato la sede della immobilità, e delle tradiz. Romane. – 15°. Germi di umorismo negli antichi scrittori – soffocati dal rinascimento neogreco-latino. – 16°. L'umorismo latente nei poeti dialettali. – 17°. Tarda appare l'Italia nel campo dell'umorismo, ma abbastanza a tempo per porsi innanzi a tutte le altre nazioni. È il re che appare ultimo in scena. – 18°. Manzoni il primo umorista completo d'Italia. – 19°. Rovani. – 20°. Dossi. – Conclusione³¹.

Ricchissimo il materiale profuso dallo scrittore per la *Storia* e per altre opere gemelle, come le *Note umoristiche di letteratura alta e bassa* o *Il Libro delle bizzarrie*, delle quali Dossi redige dettagliati piani dell'opera, che identificano con chiarezza argomentativa nell'umorismo la risorsa espressiva peculiare della modernità, perché «la nuova letteratura non può che essere la umoristica. – La scienza dubita, e così l'umorismo»³². Com'è noto, tra le ascendenze europee dell'umorismo dossiano un posto di rilievo spetta agli 'eccentrici' tedeschi e inglesi del Settecento, in primo luogo Jean Paul e Laurence Sterne, espressamente designati come antenati e modelli di ipertrofici dettagli e di una segmentazione irregolare del ritmo narrativo, in costante promiscuità tra invenzione e digressione teorica³³, per risalire verso scrittori amati e «fondamentali», Rabelais, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Erasmo, in un *pantheon* che incorona i grandi autori della letteratura umoristica antica e moderna, Aristofane, Luciano, Plauto, Apuleio, Dante, Machiavelli, tanto da intessere un fitto crocevia intertestuale:

³¹ C. Dossi, Nota 2068, in *Note azzurre* cit., pp. 139-140.

³² C. Dossi, Nota 1255, ivi, p. 79.

³³ Importanti gli studi di Antonio Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, e *Entrecroisements d'humour et modernité dans la seconde moitié du XIXe siècle: le cas Dossi*, in *Humour et modernité dans les littératures de langues romanes du XIXe au XXIe siècle*, sous la direction de Edwige Comoy Fusaro, in «Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives», 2013, 25 [http://narratologie.revues.org/6779].

Importanza di Dossi nella letteratura umoristica spec. italiana. Piantò nuovi fiori sul suolo d'Italia; colti nelle campagne straniere, e prudentemente innestati nel vecchio ceppo greco-latino. – D. è la vera insegna del tempo – tempo che trova ragione a tutte le passate credenze e scusa a tutte le venture: tempo, d'altra parte, ancora dubbioso di sé, che muta continuamente di lato come l'infermo; che si cerca, che si analizza e quindi si distrugge. – D. è l'ultima espressione dello scetticismo: tutto in lui è negazione, meno appunto l'affermazione del negare. Sistema filosof. del D. è di non averne. – Quanto al modo, D. tende continui calappi al suo lettore. Con lui il lettore procede su di un infido terreno. D. è come certe scale – meccaniche bizzarre – in cui par di scendere appunto quando si sale e viceversa³⁴.

«L'umorismo è il riso temperato col pianto – pioggia col sole – Eraclito fuso in Democrito»³⁵: larga parte dell'opera sarebbe stata dedicata ai generi della letteratura umoristica, dalla vena sentimentale nell'inglese (Sterne) alla scettica nel francese (Rabelais), dalla vena della bizzarria nel tedesco (Richter) all'italiano, che conserva finora in tutto sobrietà, forse perché inceppato dalla tradizione classica³⁶. Il modello formale della scrittura divagante, labirintica, hogarthiana³⁷ del «geroglifico» Dossi rivela una soggettività che volge al mondo uno sguardo decisamente nuovo, specchio di una peculiare maniera di in-

³⁴ C. Dossi, Nota 2307, in *Note azzurre* cit., p. 171.

³⁵ C. Dossi, Nota 2280, in *Note azzurre* cit., p. 165. «Nella letteratura antica o si rideva tutto o si piangeva tutto – e se talvolta il riso e il pianto convenivano nello stesso libro, ciò succedeva alternativamente. Nell'odierna invece Eraclito e Democrito sono venuti ad abitare la stessa casa – si ride e si piange, piove e fa sole nel medesimo istante. Ed ecco la letteratura umoristica – che è il giusto temperamento fra la passione e la ragione» (Carlo Dossi, Nota 1161, in *Note azzurre* cit., pp. 70-71).

³⁶ C. Dossi, Nota 1749, in *Note azzurre* cit., p. 111.

³⁷ In stretta relazione sono le «scritte pitture» di Dossi e i «pinti romanzi» hogarthiani: «Chi conosce il segreto dei pinti romanzi di Hogarth, comprenderà le mie scritte pitture. Il mobile, la tappezzeria, la pianta, vi acquistano un valore psichico, vi completano l'uomo, e, da semplici attrezzi teatrali, vengono a far parte integrante del ruolo dei personaggi. Gli è il coro dell'antica tragedia ridotto a forma moderna» (C. Dossi, *Margine, alla «Desinenza in A»*, in *Opere* cit., p. 682). Hogarth opponeva ai canoni della bellezza classica l'idea di «linea serpentina», posta sul frontespizio di *The Analysis of Beauty*, per rivalutare il quotidiano e il marginale e proporre un foglio da una linea continuata, senza l'assistenza dell'immaginativa, o l'ajuto d'una figura, vedete dove quella specie di linea ondeggiante proporzionata, la quale in appresso chiameremo la linea precisa, e serpeggiante, o *linea della grazia*, è rappresentata da un sottil fil di ferro, che propriamente s'avvicchia intorno all'elegante, e variata figura d'un cono» (cito da William Hogarth, *Delle linee*, in *L'analisi della bellezza*, traduzione di anonimo del Settecento, a cura di Miklos Nicola Varga, Milano, Abscondita («Carte d'artisti»), 2001, [pp. 52-53], p. 53).

terpretazione e rappresentazione in grado di cogliere le asimmetrie grottesche della realtà, in piena conformità con la motivazione prima e impregiudicata di una sofferta vocazione al frammento, al respiro breve complicato dal grumo dei problemi espressivi e da una precocissima ossificazione, oltrepassante il piano del rifiuto e della protesta, entro lo schermo, per usare la diagnosi cara a Gian Pietro Lucini, di una natura di «ebefrenico». Tuttavia saranno l'interdizione dell'intreccio e l'attitudine digressiva proprie delle meccaniche centripete del romanzo umoristico a incrementare l'*ars poetica* dossiana nella direzione della densità, nella progressiva complicazione dei geniali effetti di luce dell'impasto linguistico e nella tentazione frammentistica di un esile arabesco, sempre sul punto di sgretolarsi:

Se nel bujo notturno, nei preludi del sonno, mi si rierge talvolta l'idèa – come la colonna di fuoco che guidava gli ebrèi – luminosa; comparso il sole, io più non scorgo che fumo. Vero è che nel fumo perdura la fiamma e che, a forza di gòmito e pòmice, la idèa riauquista splendore, o, come di Virgilio e delle orse si scrisse, «fòrmam post ùterum lingua magistra pàrit», ma ciò non avviene che a prezzo di transazioni, di sottintesi, di ripieghi, cossichè il mio stile potrèbbesi bensì assomigliare ad una donna sapientemente abbigliata, non mai ad una bellissima vèrgine nuda. In questo mio stesso discorso, in questo stesso periodo – da mè lasciati più greggi del sòlito – i lettori hanno prove a bisèffe di ciò che affermo. Si aggiunga la preoccupazione affannosa di stipare quanto più senso si possa in ogni frase (perocchè sempre mi parve atto di letteraria disonestà quello di vèndere al pùbblico, per libri scritti, volumi di carta tinta d'insignificante inchiostro); si aggiunga lo studio, non meno morboso, di cacciar dappertutto malizia, affinché, se la stoffa od il taglio del pensiero non vale, valga almeno la fòdera, e non farà meraviglia se il modo dello scrivere mio debba inevitabilmente mancare di quella tagliente sobrietà che forma la caratteristica espressione dei grandissimi ingegni e de' grandissimi stolti³⁸.

Un legame sottile, un'aria di complicità sembra aleggiare nel giardino dei libri progettati, così sontuosamente decidui, fioriti da lungo tempo nella mente dello scrittore con tormentata introversione, ben delineati o appena sfiorati, gemme incastonate «nero su bianco» nello zibaldone, a propiziare un avvicinamento alla trama profonda della scrittura dossiana, nella sua segreta identità riconducibile a un'istanza di poetica che rinviene nell'incompiutezza il vessillo di un'occasione perduta, di un desiderio inesaudito e casto, con amarezza esperito negli itinerari del destino dell'uomo e dello scrittore, al quale Dossi tributa «l'imitazione japonica» degli *Amori*. Nel libro «il più ardito atto di amore che vi si compie, è un bacio – e, anche questo – attraverso il cristallo di una finestra»³⁹,

³⁸ C. Dossi, *Margine alla «Desinenza in A»*, in *Opere cit.*, [pp. 665-689], p. 678.

³⁹ Lettera di Carlo Dossi a Felice Cameroni, 23 febbraio 1887, in C. Dossi, *Amori*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1977, [pp. 153-155], p. 153.

sino all'approdo della morte, che tutto ricomprende e giustifica, o ne fonda l'intelligibile necessità, con la medesima forza seduttiva del sopraggiunto disincanto.

Tra i molti libri progettati che non ebbero esecuzione figura, infine, l'incompiuta e monumentale autobiografia epistolare *Vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani*, come si legge nei frontespizi dei tre volumi, conservati presso la Biblioteca Pisani Dossi a Corbetta, nei quali Dossi ricopiò, assiebandole in tessitura finissima, le lettere scritte dal 1866 al luglio 1878, a ripercorrere per intero la propria esistenza. Del coagulo di meditazioni nude e spietate corrisposte nell'epistolario, destinato a riserbare maggiori sorprese e tuttora inedito, diede notizia su «Primato» il 15 gennaio 1942 un pionieristico Beniamino Dal Fabbro, pubblicando il *Preambolo* alla *Vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani*, che lascia presagire, in punta di piedi, l'estrosa, dolente grazia delle lettere:

Ed ecco la *Vita di Carlo Dossi*, scritta, o a meglio dire, vissuta da Alberto Pisani. Non una – Dio guardi! – di quelle autobiografie in cui gli errori di prima son raddrizzati dall'esperienza di poi e la casualità de' fatti è contorta a principi in ritardo, ma una *vita*, il cui racconto procede contemporaneo agli avvenimenti a narrarsi, anzi ne è parte integrante, e nella quale, se vi ha preventivo disegno, gli è l'unico dell'onestà.

E chi mi ama o mi sprezza, la legga, chè troverà in pari misura, ragioni a' suoi sentimenti, e chi mi è di animo equo, assisterà alla pugna continua di un àngelo e un diavolo entro una fiala di vetro, e dovrà mèttersi a credito gli sforzi e le angosce per isfogare la gentilizia mattia nella bizzarria geniosa, mentre, nello stesso inviluppo e sviluppo del qualunque mio stile, tutto fronda in principio, poi tutto frutta, e solo stecchi nel fine, osserverà le diverse stagioni dell'anno di un intelletto.

Nè si disturbi alcuno a citarmi frusciare sulla vanità epistolaria. Sì – lo confesso a voce alta – io non scrissi mai riga, franca dal desiderio o dalla paura che il Pubblico non la vedesse stampata. Di questa preoccupazione mi vanto e vorrei che a niuno mancasse. Ne avvantaggerebbero forse le lettere, e certamente il galantomismo. Chè noi purtroppo temiamo più gli occhi altrui dei nostri.

Del rimanente, non è da pensare, che io le abbia, le mie confidenze, scritte solo pel Pubblico. A dire la verità, non le ho scritte nemmeno a tutto consumo di quelli a cui son dedicate. Esse sono, anzitutto, per me – volli cioè radunarmi, per esse, un *erbario* delle mie secche memorie affine di potere rivivere nella vecchiaia la mia gioventù; e nell'ora del disinganno, ritrovare il sorriso dell'illusione, e nel fuggevole di del trionfo l'eco moderatrice delle insistenti sconfitte⁴⁰.

⁴⁰ C. Dossi, *Preambolo alla Vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani*, in B. Dal Fabbro, *Scritti inediti di Carlo Dossi* cit., p. 33.

Carlo Dossi
Vita di Alberto Pisani



Centopagine Einaudi

D'ANNUNZIO «NOTTURNO» E IL «NON FINITO»
STRUTTURE, TEMI E MOTIVI DELLE PRIME «FAVILLE DEL MAGLIO»
Manuele Marinoni

L'intera parabola letteraria di d'Annunzio è costipata d'opere «non finite»: testi incompiuti¹, lasciati in sospeso², riscritture³, raccolte poetiche, drammaturgiche e cicli di romanzo annunciati e mai realizzati⁴; il grande cantiere dei *Taccuini*, «operazioni della memoria»⁵, molti dei quali cristallizzatisi in altri testi; e i lavori degli ultimi vent'anni, della cosiddetta area «notturna», che fanno del non-finito un paradigma testuale⁶.

¹ Numerosissimi sono i testi, in prosa, poetici e teatrali, lasciati incompiuti; cito solo due esempi: *Asterope*, la quinta raccolta del progetto delle *Laudi* (edita postuma – l'intero progetto rimase incompiuto; sebbene realizzato su quattro libri, solo i primi tre sono dotati di uniformità strutturale), e il dramma *La Nemica*, di cui ci sono rimaste tracce autografe. È possibile enucleare due sotto-categorie: le opere lasciate incompiute allo stato embrionale e le opere non finite, aventi statuto testuale autonomo, ma confluite in altri progetti letterari.

² Uno dei casi esemplari di testo lasciato in sospeso è l'*Invincibile*, di cui d'Annunzio pubblicò sedici capitoli sulle pagine della «Tribuna Illustrata» nel 1890. Il lavoro, annunciato a più riprese all'editore Treves, inizialmente col titolo *Un'agonia*, venne definitivamente accantonato per l'apertura dei cantieri del *Giovanni Episcopo* e dell'*Innocente*. Solo cinque anni dopo il testo verrà rielaborato/riscritto nel *Trionfo della morte*. Cfr. Ivanos Ciani, *Da «L'Invincibile» al «Trionfo della morte»*, in *Trionfo della morte*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1983, pp. 29-46.

³ Tra le riscritture più importanti ricordiamo quella di *Canto Novo*, le cui due diverse edizioni, rispettivamente del 1882 e del 1896, segnalano scelte stilistiche e tematiche assai differenti (la prima stesura avvicina d'Annunzio, come già per *Primo vere*, alla lezione carducciana e neoromantica, la seconda anticipa, sia formalmente sia strutturalmente, la grande stagione alcyonia). Cfr. Giulia Beniscelli, *Per un'edizione critica del «Canto Novo»*, in *Canto Novo. Nel centenario della pubblicazione*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1983.

⁴ La maggior parte dei titoli di opere annunciate e mai realizzate sono disseminate fra carteggi e pagine di giornale. Di tutti i cicli progettati solo il primo, quello della *Rosa*, è concluso (*Piacere-Innocente-Trionfo della morte*). Per una discussione sull'incompiuto e l'irrealizzato in prosa cfr. Emilio Mariano, «*La bocca velata*» e *altre trame di romanzi inediti*, in «Quaderni del Vittoriale», aprile 1977, 2, pp. 6-14.

⁵ La bella definizione è di Giorgio Zanetti; cfr. G. Zanetti, *Il Novecento come visione*, Roma, Carocci, 1999, p. 176. Per una discussione sui *Taccuini*, da interpretare e leggere come *Journal intime*, rinvio al mio *Appunti sui «Taccuini» dannunziani: Journal di una memoria «materiale»*, in «Studi Novecenteschi», ottobre 2013, 84, pp. 125-143 e rispettiva bibliografia analizzata in nota. Sulla scrittura d'arte di questi testi rimando al mio *Operazioni della memoria. Esemplarità efrastica nei Taccuini di d'Annunzio*, in corso di stampa.

⁶ In d'Annunzio l'impossibilità di concludere non ha i caratteri della *modernità* (quelli che avrà, per esempio, Kafka) e non risponde neppure a quelle esigenze d'instabilità e precarietà che saranno determinanti nella coscienza novecentesca. Che generalmente in d'Annunzio il «non finito», nei diversi casi che si sono citati sommariamente e per campioni nelle note precedenti, sia il risultato di una scelta consapevole lo escluderei. Solo all'altezza, come vedremo, della fase «notturna» è possibile pensare che nella tensione fra silenzio e parola ci sia la volontà di «frammentare» il discorso; evocando immagini, pensieri e ricordi all'insegna della *scrittura del sé*. Discontinuità e tensione *negata* alla totalità sono sintomi della poetica proromantica, da Novalis a Schlegel, e dalla generale sistemazione del pensiero di Nietzsche (tutti punti di riferimento, per

Dopo il *Forse che si forse che no*, edito da Treves nei primi mesi del 1910, il cui travaglio compositivo durò per circa tre anni⁷, d'Annunzio non mise più mano, se non con appunti sparsi ed eventuali titoli, mai elaborati, a un lavoro romanzesco. Sono i tempi dell'«esilio» francese, tra Parigi e Arcachon, nei quali lo scrittore non poté più disporre della maggior parte dei volumi – alcuni vennero salvati da Luigi Albertini e altri amici – (e con essi, molto probabilmente, altri *Taccuini* dispersi) presenti alla Capponcina.

Con l'ultimo romanzo, dopo un decennio di silenzio (narrativo) dal wagneriano e dionisiaco *Fuoco*, d'Annunzio abbandona il grande montaggio unitario, saldato da cellule narrativo/descrittive, coordinate da iterazioni, duplicazioni, simmetrie (secondo la legge del *leitmotiv*), del ciclo della *Rosa*, optando per un testo controllato da nessi «simbolico-lirico-onirici»⁸. Romanzo degli eccessi, tra incesto, follia, morte e volo moderno, il *Forse che si* (la cui genesi è individuabile nel *Solus ad Solam*, diario della follia dell'amante del momento, Giuseppina Mancini, fra settembre e ottobre 1908, e pubblicato postumo) apre l'ultima fase della letteratura dannunziana.

La dissoluzione dell'impianto narrativo, e quindi l'apertura a una nuova fase creativa, è ben rappresentata dall'uscita delle *Faville del maglio* sul «Corriere della Sera» tra il 1911 e il 1914 in quattro serie col sottotitolo, sempre presente, eccetto che per la quarta, di *Memoranda*⁹. Con esse all'area notturna appartengono: la *Contemplazione della morte*, del 1912, dedicata alla scomparsa di Giovanni Pascoli e dell'amico Adolphe Bermond; il *Proemio alla Vita di Cola di Rienzo*, del 1913, ma in parte già redatto nel 1905; la *Leda senza cigno* e la rispettiva *Licenza*, accorpate in volume nel 1916 (la *Leda* era comparsa in sei puntate sul «Corriere della Sera» tra il luglio e l'agosto del 1913, nell'area favillare); e il *Notturmo* del 1921¹⁰, da cui deriva l'etichetta generale, così ben evoca-

lo meno a livello stilistico e strutturale, dannunziani). Per una riflessione sul «non finito» cfr. Paul Zumthor, *Babele. Dell'incompiutezza*, Bologna, Il Mulino, 1998 e Jean Starobinski, *Le ragioni del testo*, a cura di Carmelo Colangelo, Milano, Mondadori, 2003.

⁷ Cfr. Federico Roncoroni, *Sai come si scrive un romanzo? Forse che si forse che no*, in «Quaderni del Vittoriale», XXXI, 1982, pp. 5-53.

⁸ Clelia Martignoni, *Sul «Forse che si forse che no», romanzo dell'«ignoto»*, in *Gabriele d'Annunzio. Un seminario di studi*, Genova, Marietti, 1991, p. 171.

⁹ Qui faremo cenno solo ad alcune notazioni per collocare le *Faville* all'interno dell'area «notturna»; per tutti i dati filologici cfr. C. Martignoni, *La prime «Faville del maglio» (1911-1913)*, in *D'Annunzio Notturmo*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1987, pp. 63-81; per le dinamiche testuali del passaggio dal «Corriere della sera» in volume, tra il 1924 e il 1929, cfr. C. Martignoni, *Sull'elaborazione delle «Faville del maglio»*, in *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione*, «Quaderni del Vittoriale», 5-6 ottobre 1977.

¹⁰ All'area notturna certo appartengono anche quei testi che derivano da queste opere stesse, come l'incompiuta *Violante dalla bella voce*, pubblicata in volume postuma (cfr. *L'introduzione* di Eurialo De Michelis, in G. D'Annunzio, *La Violante dalla bella voce*, Milano, Mondadori, 1970). Certo sono importanti dai ricordare i volumi Treves degli anni '20 che raccolgono, in parte manipolando titoli, ordine e struttura dei testi in rivista, e ampliano le *Faville*: il *Venturiero senza ventura* e il *Compagno dagli Occhi senza cigli*. Dall'elenco si è voluto però escludere il *Libro Segreto*,

ta da Emilio Cecchi che, recensendo nel 1917 la *Leda*, scrisse: «E allora cominciò la sua arte notturna, nera; la sua “esplorazione d'ombra”, come egli riconosce e definisce questi accenni, questi assaggi di novità».

Infine, sensibile, ma non del tutto appartenente, alla tonalità notturna è il *Libro segreto* che Giuseppe De Robertis definì come: «nulla di nuovo, forse, o d'imprevisto, ma d'arte consumata, certo, d'arte che pur scopre i segreti della scrittura senza niente perdere, anzi serbando, con tutto questo, un che di prezioso»¹¹.

Sono gli anni della grande stagione del frammentismo della «Riviera Ligure» e della «Voce»¹²; dell'autobiografismo, nella specificità militare (d'Annunzio stesso è autore di numerosi *Diari di guerra*) e genericamente esistenziale; e della *prosa d'Arte*, che Enrico Falqui volle far discendere proprio dall'esperienza «notturna» di d'Annunzio¹³. Folgorante la definizione delle prime *Faville* del «Corriere» di Renato Serra, nelle *Lettere*; utile da rileggere per l'efficace sintesi e per il significato generale riferito al contesto culturale primo-novecentesco:

[...] in queste cose scritte un po' a caso, mandate una dopo l'altra a un giornale che le paghi e le stampi, la qualità vera di d'Annunzio si dimostra con una purezza repentina; senza schemi, senza programmi. È d'Annunzio che prende una cosa qualunque e la scrive. / È uno spettacolo bellissimo. / Son cose del suo passato, della sua vita, che ci riportano dinanzi le amanti, i giardini, le cere, i cavalli, le abitudini e le pose consuete; ma tutto questo materiale un po' falso e stilizzato ha poco valore nella pagina nuova. È un pretesto per scriverla. Quel che importa è soltanto lo scrivere; d'Annunzio che si ferma sopra un punto, un ricordo, una sensazione e la esprime; ne cava una pagina e poi ha finito. Va per il suo cammino; la pagina resta dietro di lui lieve e sciolta come una foglia non legata a nulla; piena e perfetta in sé stessa, limpida come una goccia d'acqua pura¹⁴.

vicino all'area notturna, ma non del tutto appartenente a quella. Negli stessi anni d'Annunzio sta anche portando avanti progetti drammaturgici che solo parzialmente, sul piano tematico, hanno tangenze con le opere che qui si discutono.

¹¹ Giuseppe De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958⁴, pp. 3-4. Già negli anni '30 Pietro Pancrazi parlava di un libro «riempito non soltanto col meglio del cassetto», evocando la questione della ripresa, in quest'area testuale, di lacerti e appunti già stesi da d'Annunzio tempi addietro (cfr. Pietro Pancrazi, *Scrittori italiani dal Carducci al d'Annunzio*, Roma-Bari, Laterza, 1937, p. 246). Sul *Libro segreto* si vedano Pietro Gibellini, *Logos e Mythos. Studi su Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Olschki, 1985 e la recente introduzione a G. D'Annunzio, *Libro Segreto*, Milano, BUR, 2010.

¹² Cfr. Giancarlo Quiriconi, *La crisi del «Vate» per una lettura novecentesca del «Notturmo»*, in *Il discorso discorde. Voci e figure dell'inquietudine novecentesca*, Lanciano, Carabba, 2004.

¹³ Cfr. Enrico Falqui, *Ragguaglio sulla prosa d'arte. Con un'appendice dannunziana*, Firenze, Le Monnier, 1944. Per una discussione critica cfr. Raffaele Manica, *Lo spartiacque della prosa d'arte. I «Capitoli» di Falqui*, in *Qualcosa del passato*, Roma, Gaffi, 2008, pp. 101-108.

¹⁴ Renato Serra, *Le lettere*, a cura di Umberto Pirotti, Ravenna, Longo Editore, 1989, pp. 115-116.

L'idea strutturale delle prime *Faville* è d'Annunzio stesso a definirla incerta fra «non-finito» e «progettazione» in un'intervista comparsa sulla «Tribuna» il 4 giugno 1909¹⁵: «è una mania: traccio, ogni giorno, innumerevoli disegni d'opere d'arte, che poi non vengon più fuori, perché, naturalmente, il tempo manca. Da ciò le molte cose annunziate e mai scritte». Alludendo, ma non dichiarandolo, all'immenso cantiere dei *Taccuini* che adoperò per più opere, tra cui alcune *Faville* stesse. Prosegue:

Spessissimo, a ogni disegno che mi sorge nell'animo, butto giù frammenti, abbozzi di scene, ecc. E in riguardo a tutti questi frammenti di cose rimaste allo stato di disegno, ho con Treves l'impegno di un'opera dal titolo *Le faville del maglio* – aveva pensato anche al carducciano *Ceneri del rogo* – in cui faccio la storia delle cose che non ho scritte, e che verrà a essere come una specie di mia storia interiore, un edificio documentale del mio spirito e del mio istinto.

Sulla linea delle «opere non scritte» c'è anche un altro disegno, le cui tracce sono conservate presso l'Archivio del Vittoriale, accompagnato dall'epigrafe dantesca «e s'elli hanno mercedi, / non basta, perché non ebber battesimo» dal titolo *Chartarum limbus infantum [disegni, studi, frammenti di libri incompiuti]*.

La critica ha messo in luce, ma d'Annunzio stesso nei vari documenti risulta contraddittorio e insicuro sulla natura macrotestuale, quanto le *Faville* non siano affatto esclusivamente un insieme riemerso di progetti, disegni e rielaborazioni di materiale preesistente. Clelia Martignoni ha insistito su quanto «la prima stagione editoriale e creativa delle *Faville*, segreta e umbratile [...] vale più della seconda e definitiva»¹⁶; attribuendo così maggior efficacia all'indeterminatezza iniziale del progetto e al suo carattere non-finito, rispetto ai farraginosi e monumentali volumi trevesiani del 1924 e del 1928. Aggiunge Martignoni che «se di diario si tratta, spesso si tratterà [...] di diario simulato e artificiale». S'è visto in altra sede¹⁷ come incipienti e caratteristici della scrittura *intima* tardo-ottocentesca (i *Journaux intime* – non propriamente dei *Diari*, bensì dei *Diari d'artista*, dove il complemento di specificazione sostiene artificiosità e attenzione per la fase creativa), ai *Taccuini* appartengono, non siano solo e necessariamente tratti intimistici, veritieri, intuitivi, e autobiografici, ma convergono anche rielaborazioni e riscritture. D'Annunzio, con le *Faville*, dipinge un auto/ritratto d'artista italiano *fin de siècle*, d'improntitudine decadente, con tutti i gusti, interessi, ten-

¹⁵ L'intervista a Giuseppe Piazza si legge in G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, II, pp. 1426-1434. Aggiunge nell'intervista: «L'opera d'arte non è data dalla concezione e dal disegno, bensì essa scaturisce dalla decisione fattiva, dalla volontà, e dalla fatica... Spessissimo, a ogni disegno che mi sorge nell'animo, butto giù frammenti, abbozzi di scene, ecc».

¹⁶ C. Martignoni, *La prime «Faville del maglio» (1911-1913)* cit., p. 63.

¹⁷ M. Marinoni, *Appunti sui «Taccuini» dannunziani: Journal di una memoria 'materiale'*, in particolare le pp. 13-16 e relativa discussione bibliografica.

sioni e sensibilità dell'epoca. La prosa di memoria dannunziana, generata d'una gracile malinconia, recupera gli istanti della creazione artistica caricandoli di *pathos* e sensibilità. Ricca di sguardi e gesti simbolici, la narrazione del sé termina coll'essere una contraffazione del tempo; quel tempo che, come avrebbe detto un ammiratore e recensore francese di d'Annunzio, Fernand Gregh, ruotando intorno a sé lascia immagini, simulacri del succedersi tumultuoso della vita (ricordo solo che, per dinamiche più generali sui temi della memoria, Fernand Gregh, con il racconto *Mystères*, pubblicato sulla «Revue Blanche» nel 1896, fu il primo narratore a tematizzare il fenomeno psichico, caro anche a d'Annunzio, che della rivista fu instancabile lettore, del *déjà vu*).

Forte dell'idea, d'ascendenza contiana, che il passato sia manipolabile e mezzo efficace per illuminare segreti e misteri, d'Annunzio, consapevole o meno, sfiora il grande problema, esemplare della modernità, del non-finito, accogliendo in esso, in una delle sue prove più riuscite, quasi tutti i ruoli e i gesti d'una vita. Non c'è *reminiscenza*, alla Jacques Rivière, e tanto meno *intermittenza* proustiana. Rispetto a quanto sostenuto da certa attenta critica, con l'*ecrivain* della *Recherche* l'abruzzese ha sì in comune letture e qualche frequentazione, ma non ha assimilato la lezione di Henri Bergson (già di per sé da discutere per il romanziere francese), non ha le conoscenze su afasia e psicologia del linguaggio che Proust ebbe grazie al padre medico (la cultura psicologica di d'Annunzio è tutta veicolata dall'idea della fisicità della psiche; molti usi lessicali risentono della riflessione antropologico-psicologica italiana – tra Cesare Lombroso e Angelo Mosso) ecc.; il rapporto con Robert de Montesquiou, evocato da Annamaria Andreoli¹⁸, fra altri elementi, a sostegno dell'idea d'una discendenza proustiana del progetto delle *Faville*, parla diversamente tramite il carteggio conservato, parzialmente, presso l'Archivio del Vittoriale; ricco più di notazioni storico-linguistiche intese alla stesura, avvenuta sulle rive oceaniche, in esilio, del *Martyre du Saint Sebastien* che non di questioni memoriali e di scrittura del sé. È invece la pagina intimistica, specie degli autori francesi di tardo Ottocento (e non solo), il modello per questo *Diario d'artista*.

Intendo ora sondare, per campioni, alcuni aspetti linguistici e tematici delle *Faville*¹⁹ comparse sul «Corriere» dal 23 luglio al 5 ottobre 1911, datate in rivista (non ci soffermeremo su problemi filologici, ricordo solo che alcune indicazioni cronologiche, rispetto ai *Taccuini*, risultano alterate e incongruenti) ma titolate solo nei tomi Treves, cercando di accertare i molteplici fili del tessuto intertestuale. In esse ritornano cifre essenziali della voce dannunziana: dal tema

¹⁸ Cfr. la pur ricca d'informazioni *Introduzione* a G. D'Annunzio, *Le Faville del maglio*, Milano, Mondadori, 1995, in particolare le pp. XI-XVIII.

¹⁹ In attesa di un'accurata edizione critica, che possa mettere in evidenza la radicale diversità fra le *Faville* del «Corriere» e i volumi trevisiani, il testo di riferimento resta: G. D'Annunzio, *Le faville del maglio*, in *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, II. Il testo ripropone la sistemazione dei volumi Treves.

del paesaggio simbolico, alle sensibilità mistico-francescane, al mito, all'archeologia e alle conoscenze di psicologia sperimentale²⁰.

La questione stilistica merita un paragrafo a parte e, generalmente, meriterebbe un'analisi sistematica tutt'ora mancante (che possa evidenziare, parallelamente agli studi di Pier Vincenzo Mengaldo sulla lingua poetica, le tracce che anche la prosa di d'Annunzio ha disseminato nel Novecento italiano), se non per esplorazioni sporadiche, per le quali occorre rifarsi all'insuperato lavoro di Gian Luigi Beccaria²¹. Il nodo basilare di quest'area testuale è il pluristilismo; si noterà come i modi di scrittura delle *Faville* appartengono già ai diversi momenti dell'esperienza dannunziana.

In primis gli aspetti del significante. Numerosi giochi fonici e fonico-semantiche: paronomasie («commossa e sommossa»: *Di Prometeo beccaio*, p. 1080; «alimento e aumento»: *Contro la speranza*, p. 1083), figure etimologiche («vampa prorompe» *Cicala vespertina*, p. 1084; «le inargenta. Argentei»: *Scrivi che quivi è perfecta letitia*, p. 1096), binomi corradicali con differente suffissazione («verdisce e verdeggia»), forti riprese ritmiche tendenti al costrutto poetico («a poco a poco le infaticabili cantatrici s'affocano, s'acquetano. Una sola continua, sempre più lenta interrotta da pausa via via più lunghe. [...] infine il canto oscilla diminuendo, come una lamina sonora: s'arresta»: *Cicala vespertina*, p. 1084 – avantesto della *Pioggia nel pineto*), accumulazione di verbi con prefisso iterato così da condensare la ritmicità del ricordo («[...] obliò le stelle, la luna, il sole, [...] obliò l'azzurro su le cime degli alberi [...] dimenticò le valli ove corrono i rivi [...] dimenticò il gelido vento d'autunno»: *Scrivi che quivi è perfecta letitia*, p. 1101; «Riodo nel mio cuore i tonfi che incupivano il silenzio del canale veneziano. Ripatisco il freddo [...]. Ora, attraverso l'arditezza lirica del Tintoretto, rivedo i corpi ottusi del dormiente»: *Venturiero senza ventura*, p. 1132).

Il testo, oltre che pianificarsi per moduli aggreganti e cumulativi, secondo la tecnica dell'assemblaggio (come per il *Notturmo* e il *Libro segreto*), che disciolgono l'idea di continuità e compattezza, si adombra, per le leggi di simbolo e analogia, semanticamente e si sfalda sintatticamente attraverso l'impiego di interrogative («Siamo sopra una cima? In un botro? In una caverna? Sotterra? Qualcuno sta per parlare? Una voce sta per recarci un annuncio, un comando, un presagio?»: *Scrivi che quivi...*, p. 1095), elenchi («in Dodona, in Olimpia, in Atene, in Ercolano, in Pompei»: *Il fiore del bronzo*, p. 1115), iterazioni e simme-

²⁰ Le *Faville* che prenderemo in considerazione, come indicato, compaiono sul «Corriere della sera» in VII puntate, datate, senza titolo. La titolazione che utilizzeremo per indicare i singoli testi è quella dei volumi Treves: *Il fiore del bronzo*, *La clarissa d'oltremare*, *Di un maestro avverso*, *Dell'amore e della morte e del miracolo*, «*Scrivi che quivi è perfecta letitia*», *Di Prometeo beccaio*, *Contro la speranza*, *La maschera aerea*, *Gesù è il risuscitato*, *Gesù deposto*, *La cicala vespertina*, *Il venturiero senza ventura*, *Dell'attenzione*, *Esequie della giovinezza*. Il testo di riferimento per la numerazione indicata è quello riportato nella nota 19.

²¹ Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.

trie («Straordinario era in tutte le cose il presentimento dell'alba. Tutte le cose albeggiavano; tutte le vie conducevano verso l'apparizione d'un sole; tutte le piante si tendevano a raccogliere la prima rugiada mattutina»: *Scrivi che quivi è perfecta letitia*, p. 1096); originando una prosa poetica, tentata già nel 1895 con le *Vergini delle rocce* e protratta poi con la *Contemplazione della morte*, prima delle *Faville*, all'insegna d'una radicale «autonomia del significante». Centrale, a livello lessicale, è l'uso di aggettivi indefiniti, astratti, propri d'una grammatica della visione attraverso cui la comprensione si focalizza, dall'oggetto, su significati misteriosi e misterici del reale. Simmetrie e coordinazioni conducono il ritmo sintattico, evocano le capacità del soggetto che osserva di rifare segni simbolici e congiunzioni analogiche mediante quella che, in altra sede, ho chiamato *risrittura visionaria*. Numerose le similitudine, spesso collocate in fasce iteranti («Firenze è calda e grigia, come sepolta sotto la cenere»: *Cicala vespertina*, p. 1084; «Le figure della mia nuova tragedia sembravano sorgere dal pavimento come quei getti subitanei di materia infiammata che rompono su da un terreno vulcanico, rosseggiando incupiscono, poi si raffreddano, si rassodano, prendono un aspetto d'irte rocce grige ma irraggiano tuttavia un calore intollerabile e scottano se la mano le tocchi»: *Di Prometeo* beccaio, p. 1080), le metafore e le metonimie. Il lessico, generalmente, non asseconda la quotidianità degli eventi ricordati, ma tende all'aulico e all'arcaismo, specie nei gemellaggi aggettivali. Scrive d'Annunzio nel *Libro segreto* che «la trasmutazione delle parole è una vera operazione di alchimia. Non v'è convenienza tra il linguaggio ben chiamato itinerario [...] e questa non divina né umana materia d'arte, che non ha eguali in tutte le materie del mondo se non forse in alcuni concerti della musica»²².

Nel tentativo di dipingere verbalmente i simulacri della memoria, la lingua delle *Faville* risente della ricercatezza ritmica, già operante in poesia (a livello embrionale disseminata nei *Taccuini*), ancor prima che semantica, intenta a modulare musicalmente e cromaticamente i ricordi.

Che le scelte stilistiche vadano di pari passo con quelle poetiche è ormai elemento consolidato nella critica dannunziana (cito solo, per gli studi sul «simbolo», i nomi di Ezio Raimondi, Sandro Maxia e Glauco Viazzi); e già dagli anni Sessanta del secolo scorso si è aperta la caccia, a livello intertestuale, dei punti di riferimento. Per evitare ripetizioni e ovvietà, mi limito a segnalare alcune questioni su cui forse è necessaria ancor più attenzione.

L'abilità visionaria è il primo aspetto della fisionomia «notturna» di d'Annun-

²² G. d'Annunzio, *Libro segreto*, p. 220. Cfr. Bruno Migliorini, *Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana*, in *La lingua italiana del Novecento*, a cura di Massimo Fanfani, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 261-277 e Vittorio Coletti, *D'Annunzio e la funzione della lingua letteraria*, in *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 309-314. Per un'analisi stilistica sistematica del *Libro segreto*, essenziale per tutta l'area notturna, cfr. Luca Serianni, *Sulla lingua del 'Libro segreto' di d'Annunzio*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di Vitilio Masiello, Roma, Salerno, 2000, II, pp. 1087-1110.

zio, su cui già hanno speso molte parole Maria Teresa Marabini Moevs e Niva Lorenzini; condotta alle sue estreme conseguenze, coi riverberi dell'ineffabile, per esempio, nella *Contemplazione*. I punti di riferimento sono l'apologetico spiritualismo di Ernest Hello, l'intimismo di Henri-Frédéric Amiel e il proromanticismo di Novalis, filtrato dalla psicologia sperimentale. D'Annunzio conosceva bene anche la scuola wagneriana francese, a cui facevano capo Édouard Dujardin e Théodore de Wyzewa, direttori dal 1885 al 1888 della «Revue Wagnérienne».

Senza scomodare le derive del più moderno «monologo interiore» (estraneo, nella sua complessità, a d'Annunzio), è bene ricordare un testo significativo, del 1881, di Victor Émile Egger²³, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, nel quale si discute la possibilità di esprimere lo psichico, evocando il silenzio come pre-categoria del dicibile – idea cara a Maurice Maeterlinck e a Mallarmé – e la parola nascosta, ignota, segreta: unici veicoli per pronunciare il sè. Scrive Egger che

i timbri più svariati, le pronunce più strane, e, allo stesso modo, tutti i suoni della natura, possono essere interiormente riprodotti [...]. Il nostro potere di riproduzione interiore è illimitato; [...] possiamo immaginare suoni che non hanno mai raggiunto le nostre orecchie e che la nostra laringe non potrebbe produrre²⁴;

d'Annunzio nell'*Allegoria dell'Autunno*:

Tutte le forme, tutti i colori, tutti i suoni, tutti i profumi, tutte le apparenze della natura, le più durevoli e le più fuggitive, rivivono in queste immagini: d'una vita più complessa e più profonda. [...] Dietro le apparenze, che il poeta contempla col suo grande occhio di veggente, egli scorge quanto esse nascondono

e nella *Favilla Dell'attenzione*, edita il 24 settembre 1911, datata 5-6 settembre 1899, sul «Corriere della Sera» (testo chiave della poetica simbolistica, il cui titolo rimanda alla fondamentale *Psychologie de l'attention* di Théodule Ribot del 1889):

È una parola che mi tocca a dentro come se fosse parlata e non scritta, come se fosse spirante e non tramandata. Per fare il luogo a una vita più nuova e più vasta, bisogna raccogliere le sue proprie ceneri e disperderle col soffio della sua propria bocca se il vento si tace, disperderne sin l'ultima falda; perché la vita che rinasce dalle ceneri non muta forma né colore ma somiglia la fenice sempre rinasciente con le medesime penne.

²³ Autore molto caro a Virginia Woolf e a Gianna Manzini per l'Italia; docente alla scuola di Nancy, conoscitore e studioso delle grandi opere di psicologia sperimentale di Theodule-Armand Ribot.

²⁴ Victor Egger, *La parole intérieure: essai de psychologie descriptive*, Paris, Alcan, 1904², p. 187.

Da Ribot ad Egger, passando per il wagnerismo di fine secolo, si codifica, parallela ai sondaggi scientifici, una semantica dell'interiore, notturna, mitica e simbolica, occupata da suoni e colori, tali per cui, come scriveva Wyzewa: «è nell'anima che si gioca il variegato dramma chiamato universo»²⁵. Egger ebbe modo di diffondere le sue idee sulla «Revue Philosophique» di Ribot, letta da d'Annunzio, con un articolo intitolato *Intelligence et conscience* del 1885, coadiuvante delle teorie discusse nel volume citato²⁶.

Sempre nella *Favilla* d'Annunzio scrive che «tutto è chiuso in me, ben profondo, segreto, ignoto per sempre. Non nei libri stampati, non nelle figure disegnate, non nelle parole vive, non nelle parole morte, e neppure in quelle non dette, ma altrove conviene cercare e discernere»²⁷.

Nel 1905 presso la casa editrice Treves usciva in traduzione la *Psicologia dell'attenzione* di Ribot (opera già incontrata da d'Annunzio in lingua originale). Nei soggetti in cui è presente in modo preminente la facoltà dell'attenzione, sondata scientificamente, scrive lo psicologo francese che «possono isolarsi spontaneamente dal mondo esteriore. Inaccessibili alle sensazioni e perfino al dolore, essi vivono temporaneamente in quello stato speciale che hanno chiamato la contemplazione»²⁸. Nella *Favilla* d'Annunzio parla della realtà che si «dissolve», che «si scopre a un tratto [...], si difforma, si trasforma, assume l'aspetto del [...] più segreto fantasma». Tale facoltà «psicologica» sfocia in un'alterazione dello stato fisico, «il lungo sforzo fornito ha lasciato nel mio spirito – precisa d'Annunzio – una stanchezza e una malinconia che operano su le cose come la più pronta potenza». Proprio come voleva Ribot, specie nelle discussioni sulle tre funzioni, analizzate fra il 1881 e il 1885 nelle *Maladies* (memoria, volontà, personalità), l'importanza della vita sensoriale è maggiore rispetto alla dimensione intellettuale.

Scriva inoltre d'Annunzio: «la mia visione è una sorta di magia pratica che si esercita su i più comuni oggetti»; in un *Taccuino*, datato 1912, ove si sofferma sulla «volontà di rivelazione» in sintonia con «i rifiuti della vita, i frammenti di

²⁵ Théodore de Wyzewa, *Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886*, in «Revue Wagnérienne», 8 maggio 1886, p. 102.

²⁶ È ancora utile, specie per ricostruire il dibattito dell'epoca, lo studio di Isabelle Wyzewska, *La revue Wagnérienne. Essai sur l'interprétation de Richard Wagner en France*, Paris, Librairie Académique en France, 1934. Cfr. anche il più recente lavoro di Laura Santone, *Voci dall'abisso. Nuovi elementi sulla genesi del monologo interiore*, Bari, Edipuglia, 1999.

²⁷ Secondo Adolfo Jenni, la facoltà dell'attenzione assume significati e aspetti differenti a seconda delle fasi creative: «Nel d'Annunzio "solare" o "diurno" questa sua qualità è più vicina a un semplice esercizio di verifica e di scoperta. Nel d'Annunzio più tardo, "notturno", diventa un'illuminazione: è un osservare che si risolve immediatamente in interpretazione o che viene travolto sin dal principio in rapimento sublimatore (come succede dei suoi sensi). Anzi egli vede tanto perché rapito» (A. Jenni, *D'Annunzio e l'attenzione*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, a cura di Emilio Mariano, Milano, Mondadori, 1968, p. 140).

²⁸ Théodule-Armand Ribot, *Psicologia dell'attenzione*, Milano, Treves, 1905, p. 131.

utensili, le scorie – un pezzo di ferro, un chiodo torto, una scheggia, un trùciolo, un pezzo di fune, una scatola di latta vuota». Oggetti impensabili per un *interno* di Andrea Sperelli. Ciò che intende specificare la riflessione sul rapporto fra soggetto/oggetto è il disinteresse per la qualifica ontologica della «cosa» (di cui d'Annunzio discute ampiamente in altri *Taccuini*, specie quelli del primo viaggio in Grecia – per i quali certo non fu silenziosa la parola di Mallarmé), e la centralità della misura percettivo-visionaria dell'artista-veggente.

Circostanziate quindi alcune premesse teoriche attraverso cui leggere le *Faville*, e i testi di d'Annunzio in generale, vorrei indugiare su alcuni aspetti tematici: il mito e il paesaggio. A partire dalle pagine del *Giorgione*, pittura e musica suggeriscono ad Angelo Conti che la natura rivela ciò che è «apparente e sparente». La facoltà del tempo si aggrega al valore originario dell'immagine, antica, trasmutando di volta il volta il significato che colpisce l'osservatore. Ricchissima è la riflessione di Conti, e di molta cultura dell'estetismo europeo tardo-ottocentesco, sul ruolo del tempo, sulle rovine e sull'accezione autonoma delle immagini. La tensione del compromesso fra autenticità della «figura» antica, che Hofmannsthal diceva possedere le caratteristiche di «uno specchio magico, da cui speriamo ricevere il proprio nostro volto in un'immagine nuova e purificata», e residuo collocabile nell'atmosfera moderna si consuma nella specularità fra logica e mito, fra presente e passato. L'immagine muta in qualcos'altro grazie al flusso trans-figurativo interiore. Ha scritto acutamente Vladimir Jankélévitch che «l'oubli est inexorablement solidaire du devenir, qui peut être freiné, par la rancune nommément, sans pouvoir être pour autant arrêté»²⁹, discutendo poi di una «apparition disparaissant» nella quale si colloca il vero significato della visione; il reale diventa suggestione. E di «allucinazioni nostalgiche del mondo mitico» d'Annunzio parla nel *Taccuino XXXVI*, riferendosi ad Arnold Böcklin. Le ombre si confondono nella memoria ed evolvono in oggetti solo grazie all'ipertrofia dell'io.

D'Annunzio compone il *Fiore del bronzo*, la prima *Favilla*, ad Arcachon e lo pubblica sul «Corriere della sera» il 23 luglio 1911. La data anteposta segna il 16 ottobre 1896 (Venezia). Le riflessioni del frammento ripercorrono alcune indicazioni di Angelo Conti, pubblicate in un articolo, del 28 maggio 1899 sul «Marzocco», intitolato *Il bronzo e la pietra* e, in gran parte, specie per le osservazioni tecniche, lo studio di Françoise de Villenoisy, *La patine du bronze antique*, comparso nel dicembre 1896 (si noti la falsificazione della data in esergo) sulla «Revue archéologique» (l'errore archeologico della patina del bronzo fu una costante della ricerca di Villenoisy; notevole studioso anche d'arte preistorica), rivista ampiamente consultata da d'Annunzio, anche per l'elaborazione di alcune note descrittive della *Città morta*.

Nella *Favilla*, presente in scena, Conti, chiamato, come nel *Fuoco*, «Platone Platonior», afferma, in relazione al problema se la «pàtina dei bronzi ellenici» sia

²⁹ Vladimir Jankélévitch, *Le Pardon*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967, p. 73.

«naturale o arteficiata», che «le prime pàtine fiorirono dal bronzo spontanee, sotto l'azione favorevole di elementi naturali. [...] passando per innumerevoli gradazioni di verde, d'azzurro, di bruno; imitano lo smeraldo, la turchese, il diaspro, pregne di ricchezza, intense, profonde, "saporitissime", come direbbe un tuo secentista». Aggiunge poi che «dallo studio degli effetti accidentali i gettatori passarono all'esperienza di determinare commistioni atte ad esalare, secondo la parola di Plutarco, determinate fioriture di ossidi». Insomma i greci si adoperarono affinché una lega di metalli producesse essa stessa la patina, la quale a sua volta segnala «un segreto perduto nel processo del tempo». La questione tecnica, che si sposta poi sulla possibilità di riprodurre, in tempi moderni, il medesimo effetto, è il pretesto per suggerire i problemi che Conti approfondisce nel *Fiume del tempo* del 1907, in cui ritorna la questione della natura della contemplazione d'opere d'arte sulle quali il tempo ha vastamente operato; nel caso specifico sulle statue, così care alla sensibilità decadente a partire dagli studi sul linguaggio della scultura di Walter Pater e dalle seduzioni selvagge del dionisiaco di Jane Harrison (l'attenzione per le *Baccanti* fu terreno comune dei due studiosi)³⁰. Il tentativo perseguito dai dialoganti soffre l'aspirazione dannunziana, praticata già dai tempi di *Canto Novo*, di originare una figuratività mitica (escludo *Primo vere*, ancora troppo partecipe dell'archeologia del verso tra Carducci e Guerrini).

Se pensiamo alle molteplici prospettive dannunziane di recupero del mito, soprattutto all'altezza delle *Laudi*, notiamo come tutti i tentativi di «riscrittura» convergano in due atteggiamenti essenziali: un mito *inclusivo*, ove tutti i componenti, spazio-temporali, tendono ad arricchire l'esperienza percettiva individuale, attraverso *metamorfosi* e perdita, nietzschiana, del *principium individuationis* (ad esempio il paesaggio alcyonio); e un mito *esclusivo* che fa di *figure e immagini* i veicoli per la relazione con l'antico (ad esempio i resti degli atridi nello scavo miceneo della *Città morta*). Oggetti mitici e oggetti del mito che corredano tutto il *corpus* dannunziano; basti sfogliare le pagine del repertorio, edito dai Fratelli Bocca nel 1949, curato da Bianca Tamassia Mazzarotto, *Arti figurative nell'opera di Gabriele d'Annunzio*, per rendersi conto della natura di un esemplare fra le più eccentriche gallerie d'antico della decadenza europea.

Le statue, feticcio e collezionismo tra le mura del Vittoriale, sono tra gli oggetti più importanti della dote culturale *fin de siècle*. Oggetti del mito la cui intrinseca figuratività³¹ (le statue del *Paradisiaco* non possedevano ancora tali facol-

³⁰ Cfr. la raccolta postuma Walter Pater, *Studi greci*, Milano, SE, 2007; Jane Ellen Harrison contribuì ampiamente agli studi moderni di mitologia classica. Per un quadro generale si veda il bel lavoro di Roberto Russi, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle "Baccanti"*, Torino, EDT, 2008.

³¹ Quella dannunziana è una scrittura per immagini. Data l'intonazione, per dirla con Luciano Anceschi, d'Annunzio figura il visibile caricandolo di poteri e analogie. Scorrendo anche solo superficialmente gli infiniti epistolari dannunziani è chiaro l'emergere di una cultura figurativa. La passione per le riproduzioni, per le fotografie, per le rappresentazioni e gli schizzi delle opere d'arte, oltre che essere ampiamente documentata da materiali d'archivio conservati al Vittoriale,

tà mitiche) rende possibile la tanto ansimata abolizione dell'«errore del tempo» e la conquista del «colmo della vita, se bene senza passato, se bene senza presente, se bene senza avvenire», come recita la *Favilla* da *Il secondo amante di Lucrezia Buti* titolata col motto classico, attribuito a Giovenale: *Clepsydra mentitur*. C'è una «visione del tempo» sottesa a questa sfrenata ricerca dell'eterno che, secondo Roger Caillois, «è situato [...] all'inizio e al di fuori dell'avvenire»³².

Nell'articolo del 1899 Conti scriveva che: «la scultura è forma che pone limite allo spazio e che vive nello spazio [...] ogni parte della scultura deve esprimere la concentrazione della vita, la intensità della vita in quel limite, in quel punto che sta tra la forma e lo spazio che la circonda». È posto, come ha sottolineato Giorgio Zanetti, il problema del legame fra oggetto e superficie dell'immagine³³. Si giunge, nella *Favilla*, alla conclusione che gli antichi riuscirono a trovare una vernice che invecchiava l'apparire delle statue:

Gli Antichi s'ingegnarono quindi a trovar il modo di condurre le pàtine con maestria diretta, per sottrarsi a quel ch'eravi d'incerto e di lento nella colorazione esalata dalle leghe, per dar così all'opera il suo aspetto compiuto prima ch'ella escisse dall'officina, e per celare sotto la spalmatura eguale i falli del getto.

Esse, con la variegata compagine delle rovine, operano, rubando parole di Francesco Orlando, la «defunzionalizzazione» del sistema originario che diventa artificio, attivando la relazione fra «non funzionalità (primaria)» e «funzionalità di recupero»³⁴. Gli effetti del tempo, determinanti per Conti, sono anche per d'Annunzio una soglia essenziale dell'operare artistico. Non è accidentale che se ne discuta proprio in una delle prime *faville* pubblicate, uno di quei testi che contribuiscono alla strutturazione del *diario d'artista*.

Nella seconda *Favilla*, pubblicata il 23 luglio 1911, datata *17 ottobre 1896*, *La clarissa d'oltremare*, prosegue il discorso:

Stamane sono intento a velare, con una infusione di thè molto forte e con altri innocentissimi intrugli, la cruda bianchezza d'un gesso donatomi da Mariano Fortuny. È un frammento antico, del quale non conosco l'originale che si conserva al Prado: il frammento d'una figura femminile, dall'ombelico alla rotella del ginocchio. Il nudo si sviluppa da un partito di pieghe. Il pube, gli inguini, il ventre, i lombi, una parte della schiena, il solco tra le due natiche, volumi e contorni vivono nell'eternità d'una divina modellatura.

è rintracciabile nella minuzia descrittiva che parte dai *Taccuini* per poi cristallizzarsi nelle opere.

³² Cfr. Roger Caillois, *L'uomo e il sacro*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 99.

³³ G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 157.

³⁴ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 10-11.

E ancora il tema dell'*imitazione* dell'antico. È introdotta una figura femminile, affascinante e misteriosa, Miss Macy, capace di ricreare la patina anticheggiante delle statue. L'obiettivo è il medesimo: abolire l'«errore del tempo». Nei *Taccuini* del viaggio in Grecia d'Annunzio appunta che:

lo spirito greco si formava nella continua reazione dell'uomo contro la precisa e impotente *personalità* delle cose. Non v'è per me un paesaggio più eccitante di questo, composto quasi tutto dalle forme violente degli olivi e delle rupi. Così fiera e singolare è ogni figura, che s'impone allo spirito quasi *come un sopruso*. V'è – mi sembra – nelle cose una linea dominatrice. [...] Esse – le cose – s'impingono prepotenti. Allora nasce nell'uomo energico un istinto di reazione. Egli vuol essere *più forte delle cose*. Ed ecco come si formano le magnifiche personalità degli antichi Elleni. Il paese ch'essi abitavano era per loro un continuo stimolo, un continuo suscitatore di energie e di volontà³⁵.

E nell'intervista a Ugo Ogetti, nel volume *Alla scoperta dei letterati* dichiara: «[...] i nuovi artisti, come gli antichi, chiederanno alla scienza la facoltà di creare: cioè di continuare la natura, di aggiungere alla Natura più alte anime e più nobili forme, di manifestare per segni luminosi l'Ideale», ripercorrendo così le frasi scritte l'anno precedente da Angelo Conti sul «capolavoro del genio» che è «la natura continuata nelle sue aspirazioni verso la bellezza»³⁶.

Si tratta, oltre che di una riscrittura degli effetti mitici, di un *ellenismo estetizzato* che accoglie i modelli prototipici delle «funzioni mitiche»: il ruolo del soggetto nel paesaggio, con deviazioni panteistiche; il tema della nudità; la metamorfosi e l'antropomorfizzazione; e la «risemantizzazione» dei sensi. Nel caso specifico della statuaria bronzea «falsificata» (ma si potrebbero citare molti altri esempi dai testi dannunziani), la reminiscenza simbolica rientra nel campo iper-semantico della copia; diceva Jacques Lacan che «il simbolo si manifesta in primo luogo come uccisione della cosa» (nell'estetica dell'artificio – pensiamo, seppure con esiti differenti, sia a Rimbaud sia a Huysmans – non importa il nesso ontologico fra originale e alterità), come ipertrofia del senso che nel nostro caso si scioglie in un'iper-pietrificazione dell'oggetto «desueto». È rifuggita l'imitazione per stratificazioni del valore autonomo e comunicativo dell'arte (modulo essenziali della sensibilità *fin de siècle* che avrà poi accessissimi sviluppi nella modernità).

Altra tematica essenziale dei testi favillari è il paesaggio³⁷. Le potenzialità vi-

³⁵ G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. 56-57.

³⁶ Cfr. Angelo Raffaele Pupino, *Una vocazione sperimentale*, in «Rassegna dannunziana», a. XXI, settembre 2003, 44, pp. XXVII-XXIV; ora in *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno, 2002, pp. 9-31.

³⁷ Mi piace rievocare le folgoranti ed efficaci parole di Ivanos Ciani pronunciate durante un convegno dedicato al tema della scrittura del paesaggio: «[...] in d'Annunzio il segreto di saper leggere un paesaggio consiste nel non raccogliere dati a caso, bensì nel cercare e fissare sulla

sive, che tendono alla visionarietà, tratteggiano luoghi della memoria, mitizzandoli, attraverso giochi di trasparenze e ombre. La tabula cromatica dà l'intensità. Ha scritto Ernst Hans Gombrich che è continuativa una «somialtanza richiesta tra l'oggetto e la sua ombra, ma sappiamo anche che le ombre possono essere manipolate in modo da suggerire quello che non esiste»³⁸. Ettore Paratore, discutendo dei paesaggi dell'*Innocente*, parlava dei motivi del *riflesso* e della *smaterializzazione*: tutto ciò che ha minor consistenza materiale ruota, negli sfondi dannunziani, in primo piano. La perpetua metaforicità (i giochi d'ombra hanno larghissimo spazio nella lunga *favilla* del *Compagno dagli occhi senza cigli*), che si snoda fra campi semantici pittorici e musicali, si concretizza su alcune note descrittive in cui l'allegorico s'innesta nella sfera mitico-religiosa (la religiosità individuale e mistica, d'ascendenza francescana, è tanto cara a d'Annunzio e a molta cultura decadente, escludendo i primi impulsi romantici, per lo meno a partire dalla pubblicazione nel 1893 della *Vie de saint François d'Assise* di Paul Sabatier³⁹), come in questo passo di *Scrivi che quivi è perfecta letitia* (il cui nucleo genetico dipende dai *Tacchini*):

Assisi. Era poco innanzi l'alba, quando io saliva la «fertile costa».

Non dirò Ascesi ma Oriente, sinché le pupille e l'anima si ricordino. Era la vista ed era la visione. Era la città di pietra fondata dai guerrieri e dai mercanti sul ginocchio del Subasio, ed era la città di fede sostenuta dalla palma trafitta di Francesco. D'improvviso apparve tutta distesa sul colle, con la gran mole francescana dagli archi possenti, dalle muraglie a scarpa, biancheggiante come di luce propria; mentre un vapore latteo si levava dall'altura verso il sommo del cielo, nella pallidità lunare.

Straordinario era in tutte le cose il presentimento dell'alba. Tutte le cose albergavano; tutte le vie conducevano verso l'apparizione d'un sole; tutte le piante si tendevano a raccogliere la prima rugiada mattutina. Il flauto roco e dolce dei grilli risonava ancora per tutta la campagna; ma pareva die in tutta la campagna fosse quasi un'aspettazione ansiosa del primo canto, dei primi trilli, dei primi gorgheggi, dei primi cinguettii. E pareva che quivi anche fosse l'aspettazione della parola serafica agli uccelli: «Sirocchie mie uccelli, voi siate molto tenute a Dio vostro creatore...».

pagina [...] quelli congeniali ai fantasmi delle creature poetiche di cui, nel momento, subisce e, insieme, favorisce la visitazione, ora direttamente osservando con i loro occhi, ora con i suoi, ma da controfigura quando a personaggio non abbia scelto se stesso» (I. Ciani, *Costruzione di un paesaggio*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Pescara, Centro Nazionale di studi dannunziani, 1982, p. 91).

³⁸ Ernst Hans Gombrich, *Ombre*, Torino, Einaudi, 1996, p. 46.

³⁹ Il tema del francescanesimo dannunziano, sia per quanto riguarda le riprese formali delle *Laudi*, sia per gli echi tematici e per il dominante misticismo di molti testi (per esempio nella *Vita di Cola di Rienzo*), nonostante i numerosi interventi disseminati fra riviste e atti di convegno, necessità tutt'ora di una ridefinizione; anche alla luce della corposa presenza d'opere francescane (e di letteratura francescana) nella biblioteca del Vittoriale.

La metafora forza di spiritualismo le note di paesaggio. Sintassi della scrittura e sintassi del paesaggio si legano sotto il comune denominatore della grammatica della pittura, che risente della lezione estetica contiana. Nelle *Faville* ai luoghi naturali si alternano luoghi sacri, chiese, templi e musei. E giardini, dove riaffiorano le immagini spaziali degli *orti* paradisiaci e delle *Vergini delle rocce*: «Tutto il roseto ha un'apparenza lontana, come nato e fiorito di là dalla natura. Fa pensare, nell'ombra notturna, a un giardino ignaro d'ogni vento, immobile eternamente sotto le acque d'una fonte che dorma senza intorbidarsi» (*Scrivi che quivi è perfecta letitia*).

Le voci d'Europa hanno contribuito a plasmare un senso profondo del ruolo del paesaggio, e dello spazio in generale (centrale anche nel teatro) da Amiel a Rodenbach ecc. Una spinta programmatica venne da Richard Wagner nell'*Opera d'arte dell'avvenire*: «[...] la scena diventa la verità artistica intera, il suo disegno, il suo colore l'uso che [...] della luce fanno nascere un'impressione tanto viva e calda da far servire la natura alla suprema intenzione artistica»⁴⁰. Sfumature cromatiche e tracce misteriose per una realtà indeterminata che si confà ai segreti dell'*Artifex*.

Tra i numerosi accumuli di oggetti, *puzzle* vicinissimi alla sensibilità bizantinistica di fine Ottocento:

La sua soffitta è vastissima. Le massicce travi collegate dal ferro sono così basse che quasi toccano il capo: frequenti come i tronchi in un bosco, rose dai tarli, con tutte le fibre allo scoperto, d'un color bruno dorato. Lungo le mura son disposti i gessi dei frammenti architettonici: *capitelli, archi, rosone, cornici, bassi rilievi*. V'è un intero camino del Lombardo, quello del Palazzo ducale. E poi *Madonne, busti, maschere*. Sopra una tavola rozza, nel mezzo, due mani – formate sul vero – sembrano irrompere dal gesso e fare un gesto di aspettazione e di supplicazione, come le mani irte di coloro che risorgeranno in carne di sotterra nell'ultimo Giudizio. In vasi rustici sono adunate altre *canne fronzute, piante secche di granturco fornite di pannocchie, mannelle di spighe*. Sospeso a due corde è un modellino d'antica galèa veneta, un guscio di bellissime linee (*La Clarissa d'Oltremare* – corsivo nostro).

I paesaggi ruotano tra percezioni visive e uditive; il primato descrittivo è lasciato ai sensi. La tentazione uditiva non è da sottovalutare, né per le sue terminazioni né per le sovrapposizioni. Sono molti i reticoli attraverso cui l'idea musicale passa nell'opera dannunziana. Al di là della complessa e articolata educazione all'ascolto, e della sua competenza musicologica, ampiamente attestata dai carteggi con i musicisti della «generazione dell'80», d'Annunzio propone un'antropologia del senso musicale che travalica l'aspetto compositivo, per rifugiarsi nelle sonorità naturali; ed è anche frequente un'idea antropologica, e

⁴⁰ Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 287.

allo stesso tempo archeologica, rivolta alla musica antica. Egli conosceva bene le ricchissime pagine della «Rivista musicale italiana» (il cui spirito di ricerca non era dissimile, per lo meno sino alle forti aperture crociane a partire dal 1907, da quello del «Giornale storico della letteratura italiana», altra frequentazione dannunziana che evidenzia una spiccata emotività per gli studi scientifici e positivistici) sulla quale, specie il wagneriano Luigi Torchi, ma anche Dino Sincero, Carlo Perinello e altri, improntarono una ricerca storica delle sonorità più arcaiche. La memoria del suono, prima di estetizzarsi e affermarsi nella composizione, appartiene alla fenomenologia della generica risemantizzazione dei sensi.

È poi basilare il ruolo del *corpo*, e con esso l'esperienza del linguaggio somatico, i cui impulsi percettivi si uniscono alle precipue proprietà di luoghi e oggetti (naturali e artificiali; luoghi per l'appunto, ma anche opere d'arte – il Medioevo è prediletto), mediante il panismo sperimentato nella stagione *laudistica* (e in parte già nei *Taccuini*):

Apro gli occhi. Mi sembra di aprirli in due nodi dell'olivo, come se io lo abitassi, lo animassi. Mi sembra di sentire nelle mie palpebre il pallore argentino delle foglie. Mi chino, m'incammino. Porto su la mia spalla una parte di me, come una bracciata di foglie. Accompagna i miei movimenti quella dolcezza che un antico nostro chiamava aerea. Poi, a un tratto, esito e m'arresto; e scuoto dall'omero il fascio fresco. E ricomincio a soffrire. Mi sembra che qualcuno debba escire da me.

Non è accidentale la «memoria cosmica» di cui parla Gaston Bachelard⁴¹; lo sguardo sul e nel paesaggio segna nettamente, nei vivi richiami della memoria, individuale e mitica, la conoscenza del mondo. Le strategie testuali creano un intreccio indissolubile che fa dell'occhio dell'osservatore l'avamposto demiurgico di sinergie analogiche. Ricordare è, per d'Annunzio, prima di tutto ricordare immagini (e per immagini), attraverso le quali s'insinuano, solo dopo, le sensazioni.

Ripescando dalle prime novelle di *Terra vergine* giù giù sino alle ambiguità notturne, troviamo certe immagini costanti, gesti archetipici, antropologici, che spesso s'innestano fra il vedere e l'ascoltare. Dei fermo-immagini adattabili al concetto, coniato e studiato da Aby Warburg, di *Pathosformel*, nella fondamentale conferenza del 1905 intitolata *Dürer und die italienische Antike* (la pubblicazione è dell'anno successivo). La forza di un'eredità per immagini, proprio come si costituisce il reticolo figurativo della scrittura di d'Annunzio⁴².

Derivante del paesaggio è il tema del viaggio, declinato, nelle *Faville*, ma non solo, nelle forme di pellegrinaggi (a luoghi sacri, specie del centro-Italia), passeggiate e cavalcate⁴³ (il tema equestre è ricorrente in d'Annunzio); centri di pas-

⁴¹ Cfr. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

⁴² Per una discussione più ampia sul tema rinvio al mio già citato lavoro *Operazioni della memoria. Esemplicità efrastica nei Taccuini di d'Annunzio*, in corso di stampa.

⁴³ Sul tema della cavalcata e del mito metamorfico del centauro, cfr. Cosimo Cucinotta, *Il*

saggio, come la modernissima *stazione*, dove il poeta si misura anche con spazi emananti immagini di degrado e disfacimento:

Stazione di Ancona. Sera di sabato. Viaggio verso Assisi.

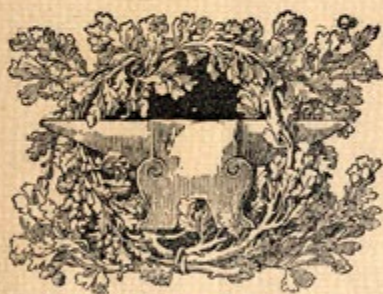
La stazione è morta. Sotto la vasta tettoia nera i lumi sono semispenti. Le fiammelle vacillano fioche in cima ai becchi, nei fanali. I carri fermi su le rotaie sembrano feretri fasciati di gramaglie. I bovi, prigionieri invisibili, muggiano di continuo rispondendosi, come nel chiuso d'un macello quando attendono il maglio o il taglio. Sotto un carro un cane biancastro rosicchia qualcosa nel sudiciume. Vedo in una sala, triste come un parlatorio di ospedale, tre monache e un'educanda che sonnecchiano, un prete che legge il breviario, una femmina enorme che bofonchia, soffocata dall'adipe, sdraiata su l'atroce divano rosso. Scorgo pel lato aperto della tettoia una collina sparsa di lumi, San Ciriaco alto nell'azzurro palpitante, le sette stelle dell'Orsa. E il muggio lamentevole dei buoi prigionieri empie l'oscurità deserta, evocando l'ammazzatoio, il tonfo della stramazzata, la pozza di sangue fùmido (*Scrivi che quivi è perfecta letitia*).

Repertorio fatiscante già preannunciato nei *Taccuini* e poi riproposto nel finale della *Leda senza cigno*, quasi come ad aprire le porte a certe spazialità moderne. Diversa invece sarà la stazione di Lamothe del *Taccuino* datato 20 luglio 1912 e rifiuto poi nel *Libro Segreto*.

E nei pressi di una stazione, alle soglie della modernità, lasciamo questa breve disamina di una prova di scrittura tra memoria, ricordi, luoghi del tempo e peculiarità psicologiche. Iniziato come progetto del «non finito», dell'«incompiuto», le prime *Faville del maglio*, nella loro mancata compiutezza (e non si vuole considerare tale la messa in volume degli anni Venti), lasciano respirare immagini del passato; d'un passato mitigato dall'artificio e mitizzato dalla scrittura, ma capace di ridare frammenti del sé, e pitture emulate in parola.

GABRIELE D'ANNUNZIO
LE FAVILLE DEL MAGLIO.
TOMO PRIMO.

**IL VENTURIERO SENZA VEN-
TURA** e altri studii del vivere
inimitabile.



MILANO
FRATELLI TREVES EDITORI
MCMXXIV

Dal 31.º al 40.º migliaio.

PAROLA E SILENZIO NELLA «PERSUASIONE E LA RETTORICA»
DI MICHELSTAEDTER

Luigi Beretta

Tra le tematiche trattate nella *Persuasione e la retorica*, la tesi di laurea in filosofia di Carlo Michelstaedter¹, un ruolo rilevante spetta all'indagine sulla parola e sulle sue capacità gnoseologiche. L'autore concepisce il linguaggio come lo spazio in cui si pone l'uomo; poiché il pensiero non può darsi se non in forma linguistica, e ciò che caratterizza la natura dell'uomo è appunto il suo essere pensante. Essendo il luogo del pensabile, il linguaggio costituisce l'orizzonte nel quale si sviluppa l'esistenza del soggetto: «i limiti della *potenza* di chi parla sono i limiti della realtà»².

Questo postulato adottato da Michelstaedter viene tuttavia investito dalla sfiducia riguardo alla capacità del linguaggio di essere sufficiente alle istanze conoscitive ed espressive dell'uomo. Sfiducia che si risolve in un'indagine sui limiti della parola e che costituisce una linea comune tra vari pensatori del primo Novecento mitteleuropeo³, da Wittgenstein a Hofmannsthal. L'interesse verso le capacità gnoseologiche del linguaggio assume in Michelstaedter la forma di una critica del logocentrismo che caratterizza la filosofia europea, per la quale la totalità del reale può essere riducibile in formulazioni linguistiche.

Il centro attorno al quale si sviluppa il nostro discorso è appunto il rapporto che s'instaura, nel pensiero di Michelstaedter, tra quanto si lascia dire e comprendere dal linguaggio e ciò che invece pare restare *oltre*, irriducibile a una qual-

¹ Redatta tra il 1909 e il 1910 e mai presentata alla commissione di laurea, è stata edita per la prima volta, postuma, nel 1913 a cura di Vladimiro Arangio-Ruiz. L'edizione di riferimento in questa sede è quella del 1995, curata da Sergio Campailla per i tipi di Adelphi, parte del progetto complessivo delle *Opere*, tre volumi comprensivi degli *Scritti scolastici* (1976) e dell'*Epistolario* (1983).

² Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1995, p. 135. Si veda anche il concetto, sviluppato poi nelle *Appendici critiche* (*Appendice I*), secondo cui «quando l'uomo dice “questo è”, afferma direttamente la propria persona, la propria realtà [...]. Quando l'uomo dice “so che questo è”, egli si afferma di fronte alla propria realtà» (ivi, p. 56).

³ Un'interessante lettura della *Sprachkritik* nella cultura tedesca è quella contenuta in Allan Janik-Stephen Toulmin, *La grande Vienna*, Milano, Garzanti, 1984. Si rimanda anche a Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi, 1980.

che costruzione espressiva che lo fissi in forme stabili. C'è una tensione che attraversa tutta la produzione dell'autore, espressione della necessità di raggiungere una realtà che resta indicibile, condannando l'opera allo scacco.

Michelstaedter situa nella filosofia di Aristotele, e in quella del tardo Platone da esso influenzato⁴, il passaggio da una modalità di pensiero – quella dei precettivi e dello stesso Socrate – ancora capace di rapportarsi con una realtà in costante mutamento, a un sistema filosofico organico, ossia a una forma fissa ed autonoma. È il cristallizzarsi⁵ di un movimento, quello del *filosofare*, in una norma che prende forma di *filosofia*, rigida architettura di un pensiero che, sigillandosi nella propria autoreferenzialità, si astrae dal reale. Il filosofo prima e lo scienziato poi si mettono in posizione conoscitiva verso il mondo⁶ e, concedendolo come un oggetto separato, lo ripartiscono in nomi e categorie. Non riconoscendo la natura illusoria e convenzionale dei nomi, la scienza attribuisce loro la capacità di rappresentare le relazioni che intercorrono tra le cose. Definire le cose, designarle mediante la nominazione, non significa comprenderne i caratteri essenziali, bensì creare dei simulacri⁷. Ma il sapere scientifico e quello filosofico, confondendo la cosa col nome, si risolvono in calcolo, in un lavoro sul linguaggio che è una semplice operazione meccanica, poiché la denominazione è matematizzazione della natura, e il pensiero stesso diventa un procedimento – un metodo – guidato da leggi matematiche. Quindi l'uomo si illude di giungere a una conoscenza assoluta della verità da una prospettiva linguistica: è nel discorso che «egli *si* afferma di fronte alla propria realtà»⁸ e «nel punto

⁴ «Gli ultimi dialoghi [di Platone] e specialmente il *Parmenide* sono animati da uno spirito aristotelico e sembrano un preludio alle categorie e alla metafisica d'Aristotele [...], il dissolversi del mondo delle idee nella infinita trama delle forme» (C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* cit., p. 72n.).

⁵ Verbo ricorrente nel lavoro di Michelstaedter, e che assume un particolare valore connotativo, la reificazione della fluidità vitale nella rigidità della forma: «la vita del grande organismo [...] cristallizzata negli ingegni delicati e potenti» (ivi, p. 96); «il pensiero si è cristallizzato» (ivi, p. 106); «la lingua si cristallizza» (ivi, p. 112); «e le parole [...] diventano materia che per sua forza non può riferirsi che in un modo e talvolta in questa unione resta cristallizzata» (ivi, p. 114); «la serie delle cristallizzazioni individuali» (ivi, p. 122). Specularmente all'immagine della cristallizzazione retorica si può individuare quella del far «*di sé stesso fiamma*» (ivi, p. 49) associata alla *persuasione*.

⁶ «Gli uomini si mettono in *posizione conoscitiva e fanno il sapere*» (ivi, p. 59). E anche: «Platone rinuncia alla propria vita e fingendosiela nel suo qualunque contenuto sufficiente, si pone in una posizione conoscitiva [...] come persona che *sa* o *ha* la via per *sapere*» (ivi, p. 144). Il «mettersi in posizione conoscitiva è infatti “fare della conoscenza un valore autonomo”» (Claudio La Rocca, *Nichilismo e retorica. Il pensiero di Carlo Michelstaedter*, Pisa, ETS, 1984, p. 65).

⁷ A questo proposito si può ricordare un passo di Massimo Cacciari, dove viene rilevato che «è retorica ogni concezione nella quale, cioè, la verità sia ridotta [...] alla forma del discorso, al problema della sua interna coerenza [...]». È retorica presumere d'avere il sapere attraverso la convenzionalità dell'*onomazein* [denominazione], che la conoscenza possa essere formata attraverso un «sistema di nomi» (M. Cacciari, *Interpretazione di Michelstaedter*, in «Rivista di estetica», XXVI, 1986, 22, p. 26).

⁸ C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* cit., p. 56.

ch'egli mette una cosa come reale fuori di sé, egli dice il sapore che hanno per lui le cose, la sua coscienza, il suo sapere»⁹. «Quando uno parla, afferma la propria individualità illusoria come assoluta»¹⁰ e ciò «è l'inadeguata affermazione d'individualità: la retorica»¹¹.

Con la *Retorica* di Aristotele, che costituisce un primo sistema finito di regole e procedimenti per giungere alla verità, la sapienza è posta al di fuori dell'uomo, come un fatto trascendentale¹². Ed è appunto nel trascendentale, nel mondo delle idee assolute che l'uomo s'illude di entrare quando la griglia¹³ linguistica viene confusa con la realtà su cui essa è posta, e da visione del mondo diviene *il* mondo. In tal modo l'uomo, che esprime la sua esistenza nel linguaggio, si lusinga di essere parte del mondo razionale che il linguaggio presuppone. E nel momento in cui crede di cogliere con le parole la realtà, ne afferra solo l'assenza: il segno posto in luogo di qualcos'altro.

Il discorso inteso come organismo filosofico-scientifico costituisce una *forma*, ossia una struttura preesistente all'oggetto da concepire. Il sapere scientifico si costituisce dunque come un'accumulazione di proposizioni che proliferano su se stesse, senza tuttavia che a questo accrescersi di sapere corrisponda una maggiore conoscenza della realtà. Per quanto possa estendersi e infittirsi, la conoscenza scientifica non opera mai uno scarto qualitativo, ma rende più densa quella trama di illusioni che allontana l'uomo dalla reale conoscenza. Una tale dinamica della scienza implica un infinito ricercare incapace di far presa sulla realtà extralinguistica¹⁴.

Nel panorama culturale dell'autore si possono individuare tre schemi epistemologici di riferimento, caratterizzati da uno scacco nei confronti della conoscenza totale e assoluta del reale. Uno è quello galileiano, che procede per accumulazione di porzioni di realtà, conosciute in modo certo, ma sempre insufficienti a coprirne la totalità. Un secondo è quello di Laplace: una conoscenza solamente probabile che si approssima asintoticamente a quella divina senza tuttavia raggiungerla, un procedere per incrementi della probabilità circa la correttezza della teorizzazione. Infatti «per raggiungere una conoscenza assoluta e per-

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 135.

¹¹ Ivi, p. 57.

¹² In tal modo il soggetto «si trova ad avere *un mondo del pensiero e un mondo delle cose*; e poiché la cosa di cui il pensiero è pensiero deve essere sostanziale, ché altrimenti il pensiero non è pensiero, egli si trova ad avere due *sostanze* che l'una è [...] lo specchio dell'altra. – Ma l'una sostanza ha mutamenti e congiunzioni: molteplicità; l'altra è *uno continuo*: poiché le idee che in questo si contengono sono quelle immobili: ognuna nella sua sede» (ivi, p. 175).

¹³ Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.341.

¹⁴ Come scrive Marco Fortunato, «la scienza si delinea come l'instancabile esercizio di accumulazione di successive conoscenze [...] che si avvicinano asintoticamente a cogliere l'effettivo assetto del reale» (Marco Fortunato, *Aporie della decisione. Separatezza del soggetto e saggismo filosofico da Weininger e Michelstaedter ad Adorno*, Milano, Guerini Scientifica, 1996, p. 40).

fetta degli eventi [...], occorrerebbe conseguire una conoscenza altrettanto perfetta di quanto avviene in tutte le restanti zone»¹⁵. Terzo schema è quello kleiniano, un sistema di scatole cinesi per il quale si passa da una teoria ad un'altra più generale che la contenga, con un movimento di costante allargamento degli orizzonti. La scienza è un'opera sempre incompiuta; e i limiti di validità di una proposizione sono i limiti della teoria all'interno della quale essa è formulata. Il pensiero filosofico, e l'uomo che in questo esprime la sua esistenza, si fonda dunque su se stesso, derivando garanzia della propria validità da assunti logici interni al linguaggio. Questo è il nucleo della critica mossa da Michelstaedter alla filosofia di Cartesio. Se nelle *Meditazioni metafisiche*¹⁶ il concetto riassumibile nella formula *cogito ergo sum* è il punto d'appoggio per far emergere la conoscenza dal dubbio, la nuova lettura data ne rivela il carattere meramente formale e illusorio. Michelstaedter, estraendo il *cogito* dal testo di Cartesio e inserendolo nella propria tesi, ne dimostra innanzitutto l'inconsistenza e la parzialità. La riflessione delle *Meditazioni metafisiche* è, solo nella finzione del testo, un avanzare verso una certezza che progressivamente si impone come necessaria ed evidente, mentre è sin dal principio cosciente della meta a cui tende¹⁷. Posto nelle pagine de *La persuasione e la retorica*, il *cogito ergo sum* perde l'originaria evidenza di validità e si configura come il modello del *sapere*, ossia un'infinita ricerca che non arriverà mai alla totalità, un «infinito al di là del quale c'è sempre qualcosa»¹⁸. Michelstaedter individua immediatamente i limiti del pensiero incapace di giungere alla conoscenza: «*cogito* non vuol dire "so"; vuol dire cerco di sapere: cioè manco del sapere: *non so*»¹⁹. Sottratta al suo contesto apparentemente neutro, la riflessione di Cartesio rivela una ambiguità in origine nascosta nell'apparente limpidezza del discorso, che attraverso la congiunzione isti-

¹⁵ Ludovico Geymonat, *Scienza e realismo*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 22. Dallo stesso testo, in particolare ai capitoli 1.2 e 4.2, si rimanda per quanto detto sui tre modelli epistemologici.

¹⁶ *Meditationes de prima Philosophia*, 1641; tradotto in francese nel 1647. Nelle sue *Meditazioni metafisiche* Cartesio, volendo fondare un sistema filosofico saldo che garantisca la validità della ricerca scientifica, il metodo della quale era già stato sistematizzato dal filosofo nel 1637, sottopone al dubbio metodico tutte le convinzioni accolte, acriticamente, durante la propria vita. Da questa condizione di sospensione del giudizio inizia la ricerca d'una verità che sfugga al dubbio e possa essere usata come base per la sua riflessione filosofica. Con la seconda meditazione Cartesio arriva al concetto del *cogito*, che sarà il fulcro sul quale fare appoggio per emergere dall'incertezza; infatti ciò che si salva dalla pratica demolitrice del pensiero è il pensiero stesso, dato che il dubitare è una forma di pensiero. Da questa prima base, sviluppando una riflessione che progressivamente estende la certezza così ottenuta, Cartesio arriva a proporre una dimostrazione dell'esistenza di Dio e della validità del pensiero razionale e scientifico che da questo dipende.

¹⁷ A riprova di questo carattere premeditato e letterario della riflessione cartesiana, basti considerare che Cartesio ricerca una verità, che sarà poi individuata nell'atto del pensare, proprio affidandosi allo strumento del pensiero: la scelta della riflessione è essa stessa una dichiarazione della propria parzialità.

¹⁸ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* cit., p. 11.

¹⁹ Ivi, p. 60.

tuisce una consequenzialità automatica tra l'atto del pensare ed il fatto di esistere²⁰. Michelstaedter incrina questa certezza, aprendo uno spiraglio sulla natura della parola. La stessa proposizione esprime con pari chiarezza un'altra evidenza: «se pensare vuol dire *agitare concetti*, [...] io sono sempre vuoto nel presente [...]. *Cogito = non-entia coagito, ergo non sum*»²¹. La sua parola, liberando i molteplici significati racchiusi nel discorso, sfugge all'illusione di un linguaggio che sia calco della realtà, e di una realtà che si riduca a essere calco del linguaggio. Mostra come un discorso non sia mai neutro e oggettivo, come pretende d'essere quello filosofico, ma contenga un grado di arbitrarietà e soggettività.

Per operare con maggior forza sulla porzione citata, Michelstaedter volge la formula al plurale: *cogitamus ergo sumus*. Si evidenzia così il carattere sociale e convenzionale del sapere, inteso come progressivo accumulo di conoscenze. Esso, con le sue divisioni in concetti, campi di ricerca, discipline, offre all'uomo, incapace di sostenere un rapporto diretto e totale – persuaso – col mondo, una realtà illusoria, astratta e schematicamente ordinata. Nella logica del discorso di Cartesio la forma singolare dell'espressione è necessaria, in quanto il fatto di pensare è certo solo per chi sta pensando: il mio pensiero garantisce la «mia» esistenza. Nella sua declinazione al plurale l'esistenza non è più conseguenza del pensare, ma del comune condividere una stessa forma di pensiero, quella logico-formale, nella convinzione di giungere alla conoscenza della realtà attraverso una verità insita nel linguaggio. Ad esempio quella proposta da Cartesio: se dubito allora penso, se penso allora esisto; la quale si basa sull'implicazione logica (A>B>C). La verità è insita nell'implicazione, ma l'implicazione in sé non ha garanzie di validità: «noi siamo nella libertà del pensiero quando le sue forme applichiamo alle cose»²². Michelstaedter si pone in una prospettiva esterna al linguaggio retorico, e quindi estranea alle sue verità logiche. La congiunzione *ergo* ha valore logico – genera l'esistenza dal pensare – solo all'interno di una convenzione linguistica del tutto arbitraria. In questo modo il mondo della retorica si delinea come un «solipsismo sociale», una realtà illusoria comunemente accettata: «a ognuno il suo mondo è *il mondo*»²³.

²⁰ «Di modo che, dopo avervi ben pensato, ed avere accuratamente esaminato tutto, bisogna infine concludere, e tener fermo, che questa proposizione: *Io sono, io esisto*, è necessariamente vera tutte le volte che la pronuncio, o che la concepisco nel mio spirito» (René Descartes, *Meditazioni metafisiche*, a cura di Sergio Landucci, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 41).

²¹ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* cit., pp. 60-61.

²² Ivi, p. 60.

²³ Ivi, pp. 19-20. Come rileva Giorgio Brianese «non ha importanza che il sapere in tal modo conseguito sia una finzione, una menzogna; ciò che importa è la sua efficacia [...]; ed è in effetti possibile interpretarlo come efficace, a patto solo che ci si sappia illudere abbastanza», poiché «la struttura della certezza del *cogito*, quella certezza che ci permette di consolidarci nel nostro essere, è un'illusione, una figura retorica» (Giorgio Brianese, *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*, Albano Terme, Francisci, 1985, p. 119). La retorica può dunque essere considerata come «il regno della feticistica apparenza in cui si svolgono i rapporti umani» (Gianni Carchia, *Linguaggio e mistica in Carlo Michelstaedter*, in «Rivista di estetica», XXI, 1981, 9, p. 127).

Poiché «il sapere lungi dalla vita non è che l'indifferente, illimitato sistema dei nomi»²⁴, l'uomo non raggiunge mai la conoscenza del reale e un contatto diretto con la propria esistenza: «infatti il primo segno che uno dà della sua rinuncia a impossessarsi delle cose – per “amor del sapere”, è l'accontentarsi al segno convenzionale che nasconde l'oscurità per ognuno in vario modo inafferrabile»²⁵. Illudersi di giungere alla conoscenza attraverso la denominazione, segmentando il divenire del reale in parole, categorie e classi, e istituendo relazioni logico-formali tra di esse, è un tentativo di sottrarsi alla coscienza di sé come essere insufficiente e finito, riconducendo l'irrazionalità del mondo in strutture conoscibili *a priori*. Infatti Michelstaedter ha una concezione dell'esistenza strettamente legata a quella dei presocratici (Parmenide, Eraclito ed Empedocle), per i quali «l'universo non [è] un *kosmos*, vale a dire un “ordine”, razionalmente descrivibile, retto da un'archè interpretabile come principio divino, ma [è] piuttosto il dominio di forze oscure e irrazionali, dove prevalgono la violenza e il conflitto»²⁶. Il discorso retorico è rassicurante perché «presuppone ciò che è supposto nei rigorosi sistemi ipotetico-deduttivi: predeterminazione di tutte le regole di inferenza, di formazione degli enunciati, di significanza degli stessi etc...»²⁷. Nel perimetro della retorica s'impone così un'illusoria assenza di tempo, un eterno presente dato dall'annullamento di passato e futuro, poiché gli eventi s'inseriscono in un disegno conoscibile *a priori*. Giacché il fluire dell'esistenza è ricondotto in un sistema logico dominato da regole predeterminate, costitutivo di un'unità di rapporti causali e necessari tra i suoi elementi. Quindi tutto è, virtualmente, già presente. Così «instancabilmente edificiamo il mondo, affinché la segreta dissoluzione, l'universale corruzione che è la legge di ciò che “è” sia dimenticata a vantaggio di questa coerenza di nozioni e di oggetti, di rapporti e di forme, chiara e definita, opera dell'uomo tranquillo»²⁸.

Ciò si riflette nell'opera d'arte inscritta nella dimensione retorica, caratterizzata dal costituirsi come unità a sé stante regolata da convenzioni, che ripropone la disposizione del linguaggio a chiudersi su sé. Perfetta nella sua completezza, ma necessariamente slegata dal fluire dell'esistenza e sostanzialmente vuota. Al pari della tautologia è «salvata in tutta la sua purezza proprio in quanto svuo-

²⁴ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* cit., p. 144. E anche: «Platone ha creato ora un mondo dove rivivono tutte le relazioni delle cose con le quali nella sua vita mortale egli viene in contatto. E questo mondo è nella sua lontana luminosa immobile solitudine compreso tutto nell'idea del sommo bene, l'uno, sostanziale, assoluto» (ivi, p. 174).

²⁵ Ivi, p. 59.

²⁶ Laura Sanò, *Leggere «La persuasione e la retorica di Michelstaedter»*, Como-Pavia, Ibis, 2011, p. 146. Si rimanda a questo testo per un'analisi dei debiti di Michelstaedter verso i filosofi presocratici.

²⁷ C. La Rocca, *Nichilismo e retorica* cit., p. 82.

²⁸ Maurice Blanchot, *L'infinito intrattenimento* [1969], Torino, Einaudi, 1977, p. 45. La stessa suggestione si ha in Wittgenstein: «il nostro pensiero è abbracciato dalla follia come la vita dalla morte» (in M. Cacciari, *Dallo Steinhof* cit., p. 52).

tata d'ogni presa sulla realtà»²⁹; ma «chiunque cerchi di *assicurarsi la conservazione* della propria persona – la porterà al dissolvimento»³⁰. La pulsione a costituire un'opera finita, inscritta nella propria circonferenza di senso che la separi dal divenire, è espressione di una fuga dalla morte che è al contempo assenza della vita nel presente. Da qui nasce la critica mossa da Michelstaedter all'arte contemporanea³¹, il cui sguardo non è rivolto verso l'esterno ma che riflette se stessa, incapace di comunicare la vita tramite una «parola eloquente»³².

La vita autentica, ossia il rapporto diretto con la realtà e le cose, rimane oltre le architetture barocche della retorica³³. Rifutandosi di ascoltare «la sorda voce dell'oscuro dolore»³⁴ l'uomo perde la capacità di «esser uno egli e il mondo»³⁵ e di partecipare a «una vita più vasta e profonda»³⁶ che sfugga all'*ordine* del discorso. Allo sguardo retorico volto verso l'interno, che rimuove dalla propria prospettiva il caotico scorrere di una realtà irriducibile in costruzioni concettuali, Michelstaedter oppone la figura dell'uomo persuaso che ha «il coraggio di sopportare / tutto il peso del dolore»³⁷:

Chi vuole fortemente la sua vita, non *s'accontenta*, temendo di soffrire, a quel vano piacere che gli faccia schermo al dolore, perché questo continui sotto *cieco, muto*, inafferrabile; ma anzi la *persona di questo dolore prende* e sopportando il correlativo peso del dolore s'afferma là dove gli altri sono annientati dal mistero; poiché egli ha il coraggio di strappar *da sé* la trama delle dolci e care cose [...]³⁸.

«La dimensione della persuasione non annulla il dolore»³⁹ proprio dell'esistenza, ma al contrario ne prende coscienza e lo riconosce come connaturato all'uomo. La via che Michelstaedter offre per giungere alla vita autentica consiste nell'ac-

²⁹ Si riprende qui una formula usata da Marino Rosso nella sua *Introduzione* a Ludwig Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, p. XXXV.

³⁰ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* cit., p. 95. E anche le parole «da corpi vivi che possono attaccarsi e determinarsi attaccando e determinando da tante parti e in tanti modi, [...] diventano materia che per sua forza non può riferirsi che in un modo e talvolta in questa unione resta cristallizzata» (ivi, p. 114).

³¹ Si pensi ad esempio agli «artisti impotenti che cercano “l'impressione” e a giudizio dei quali «qualunque cosa io dica, poiché io sono l'artista, l'ho detta, dunque è arte per forza» (ivi, pp. 64-65). È un'arte che, incapace di *creare* il mondo, lo *riflette*.

³² Ivi, p. 46.

³³ «La retorica della sapienza sufficiente che *elabora* e costituisce il sistema, resta sempre uguale a sé medesima, indifferentemente da dove con la sua stessa vista vicina essa colga i suoi dati. Per esser teoria della pratica non è essa stessa pratica, ma appunto teoria» (ivi, p. 215).

³⁴ Ivi, p. 22.

³⁵ Ivi, p. 44.

³⁶ Ivi, p. 47.

³⁷ *I figli del mare*, vv. 150-151 (in C. Michelstaedter, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1948).

³⁸ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* cit., pp. 34-35.

³⁹ M. Cacciari, *Interpretazione di Michelstaedter* cit., p. 34.

cettarne l'insensatezza e la precarietà. Il persuaso è dunque posseduto dal *grande anelito* verso questa dimensione affascinante e ineffabile che tuttavia resta inattingibile razionalmente. L'opposizione tra parola e silenzio, retorica e persuasione, riconduce l'opera di Michelstaedter nel complesso della filosofia mitteleuropea tra Otto e Novecento: «da Nietzsche a Rilke, da Hofmannsthal a Bergson, a Mauthner, la "vita" sembra necessariamente eccedere ogni forma linguistica, che si rivela a seconda dei casi strumento inadeguato, barriera insopprimibile, o semplice traccia di un senso inattingibile»⁴⁰.

Specularmente all'atto di tracciare il limite dell'esperienza linguistica, Michelstaedter sviluppa il suo pensiero come esperienza di questo limite. La persuasione è la coscienza, dunque, dell'insufficienza dell'uomo a comprendere – a dire – l'irrazionale e dolorosa realtà che lo circonda. Ma al contempo è necessità di sperimentare questa limitatezza, perché è ciò che caratterizza l'uomo. Recuperando l'insegnamento dei presocratici, l'autore concepisce il filosofare come costante ricerca della verità, e non come azione volta a costituire un sistema filosofico stabile e definitivo. Ogni atto deve avere in sé il proprio senso, e non essere subordinato a un fine esterno. La persuasione è il filosofare che procede trovando nella ricerca la meta del suo movimento, è «il vivo senso della propria insufficienza, il bisogno di venire in ogni punto ai ferri corti colla vita, l'impossibilità d'adagiarsi nella qualunque sufficienza a continuare la propria illusoria persona: a vivere senza conoscersi»⁴¹. Infatti «la cosa più saggia è conoscere se stessi: che si è niente»⁴².

L'opera frutto di una concezione persuasa si risolve dunque nel suo compiersi, nell'atto stesso della scrittura che accetta la propria incapacità di cogliere in forme stabili ciò che ne trascende i limiti: «l'unica potenza della parola è quella della viva parola del filosofo, come questa è per questo l'unica forma di attività»⁴³. Questa viva parola è un atto che crea e in questo modo si rapporta costantemente alla morte⁴⁴. Si può dunque evidenziare come *La persuasione e la rettorica* e altre «realtà artistiche del non finito siano innervate [...] da una duplice tensione: da un lato [...] quasi euforicamente si sporgono sul nulla sperando di trovare lì [...] il proprio tutto; dall'altro lato, esse invece alludono [...] alle crepe, alle lacune e al discontinuo della vita: la sensibilità per l'interruzione e il non compiuto, in questo caso, si sporge su quell'alterco tra senso e insensatez-

⁴⁰ C. La Rocca, *Nichilismo e retorica* cit., p. 39.

⁴¹ C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* cit., p. 22.

⁴² C. Michelstaedter, *Parmenide ed Eraclito. Empedocle*, Milano, SE, 2003, p. 30.

⁴³ C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* cit., p. 246.

⁴⁴ «Non c'è cosa fatta, non c'è via preparata [...], non ci sono parole che ti possano dare la vita: perché la vita è proprio nel creare tutto da sé, nel non adattarsi a nessuna via: la lingua non c'è ma devi crearla, devi crear il mondo, devi crear ogni cosa: per avere tua la tua vita» (ivi, p. 61). E «una forza può essere definita creatrice solo nella misura in cui è costantemente assediata dalla possibilità che la smisuratezza che la contraddistingue finisca con il giocarle contro» (Andrea Sartini, *L'esperienza del fuori. Linee di filosofia del Novecento*, Firenze, Clinamen, 2009, p. 75).

za che, vario per toni e forme, scandisce l'esistenza allegoricamente prefigurando, in ultima analisi, l'esperienza della morte»⁴⁵. Come «nel punto che uno si volge a guardare il proprio profilo nell'ombra, lo distrugge»⁴⁶, così nel momento in cui la realtà oltre il linguaggio viene detta e l'autore «crea la presenza di ciò che è lontano»⁴⁷, lo annulla nella dimensione linguistica⁴⁸. E infatti il testo si apre con la constatazione della propria insufficienza: «io lo so che parlo perché parlo ma che non persuaderò nessuno»⁴⁹.

Poiché l'uomo persuaso ha il possesso della sua vita nel presente, cosciente della finitezza della propria esistenza, alla sua opera non è affidato il compito di conservarsi nel futuro. È forse per questo che la tesi di Michelstaedter, proprio quando sta per chiudersi – per essere discussa trovando giustificazione in un fine a essa esterno – bruscamente si interrompe.

⁴⁵ Enrico Testa, *Il testo inoperoso. Discontinuità e non finito in poesia*, in «La lingua italiana», II, 2006, p. 28. Il silenzio lasciato dal testo interrotto è «segno allo stesso modo della parola [...], un atto enunciativo *in absentia*» (Pierre van den Heuvel, *Parole, mot, silence: pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 67; traduzione nostra).

⁴⁶ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* cit., p. 63.

⁴⁷ Ivi, p. 48.

⁴⁸ «L'intera opera di Michelstaedter è attraversata dalla volontà di fare del linguaggio il luogo di una rivelazione, di vincerne la naturale opacità e la continua decadenza, rendendolo manifestazione di una "consistenza" non illusoria» (C. La Rocca, *Nichilismo e retorica* cit., p. 66).

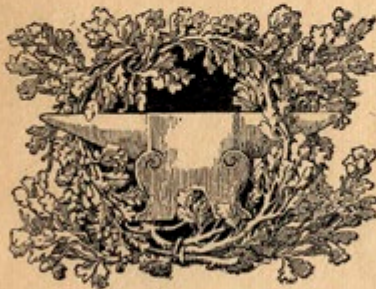
⁴⁹ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* cit., p. 3. Dichiarazione alla quale fa eco la conclusione del testo, che riafferma questo scacco della parola: «ma gli uomini temo che siano sì bene incamminati, che non verrà loro mai il capriccio di uscir della tranquilla e serena minore età» (ivi, p. 131). Si può ricordare anche quanto scrive Giulio Ferroni sul rapporto tra scrittura, vita e morte: «questa coscienza del limite di ogni attività umana, della parzialità di ogni opera, del legame tra il non finito e la morte, può essere solidale con l'avvertimento che ogni progetto ha il suo definitivo approdo nel fallimento, che ogni impresa è, in ultima analisi, la costruzione di un futuro crollo» (Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 21).

GABRIELE D'ANNUNZIO

LE FAVILLE DEL MAGLIO.

TOMO SECONDO.

**IL COMPAGNO DAGLI OCCHI
SENZA CIGLI** e altri studii del
vivere inimitabile.



MILANO

FRATELLI TREVES EDITORI

MCMXXVIII

LA RUPE DELLA NINFA. PER UNA LETTURA DI «FUOCO GRANDE»
DI CESARE PAVESE E BIANCA GARUFI

Tommaso Tarani

1. Leggendo l'inizio di *Fuoco grande*, romanzo incompiuto di Cesare Pavese e Bianca Garufi¹, ci accorgiamo che la situazione emotiva vissuta dal protagonista Giovanni sembra ricalcarne altre, descritte dall'autore nel suo diario e in varie lettere, che sono determinate dall'assenza integrale della figura femminile:

L'ultima volta che andai al mare con lei, Silvia si rivestì tra i ginepri e la vidi chinata scrollarsi il costume dalle gambe, tutta rosa e brunita. Io chiamai il suo nome, ma a voce così bassa che tra i capelli non mi sentì. Fu l'ultima volta, e quel giorno non l'avevo neanche toccata. Poi ce ne andammo e l'indomani lei mi disse che non voleva più saperne di me. Allora stetti solo e non mangiai che frutta e avanzi per molti giorni. Mi piaceva soltanto uscire e camminare².

Conosciamo la tragica fertilità di questo stato d'animo in Pavese, destinato a ripetersi in maniera ciclica nel *Mestiere di vivere*. Ogni volta, il fatto di essere stati abbandonati da una donna genera nello scrittore una forte sensazione d'impotenza, il cui scopo sembra essere tanto quello di mortificare le aspettative dell'uomo concreto quanto quello, coraggioso e inverso, di assumere su di sé la missione della scrittura, che diventa un dovere ineluttabile.

Come spesso accade in Pavese, la ciclicità, o ritorno³, degli eventi, si presen-

¹ Sul romanzo incompiuto *Fuoco grande* si leggano i contributi specifici di Giovanni Carteri, *Il secondo capitolo meridionale di Cesare Pavese: «Fuoco grande»*, in *Fiori d'agave. Atmosfere e miti del Sud nell'opera di Cesare Pavese*, Soveria, Rubbettino, 1993, pp. 13-40; Marziano Guglielminetti, *Bianca Garufi, da 'Fuoco grande' a 'Il fossile'*, in *«Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 321-326; Antonio Catalfamo, *Bianca Garufi: la siciliana che ispirò il mito paveseiano*, in *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica paveseiana*, Santo Stefano Belbo, I quaderni del CE.P.A.M., 2001, pp. 119-128.

² Cesare Pavese-Bianca Garufi, *Fuoco grande*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 2003, p. 3.

³ Su questo tema cardine della poetica di Pavese si leggano il bello studio di Antonino Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980 e Roberto Angelone, *Il mito del ritorno e la coscienza dialettica di Cesare Pavese*, Roma, Nuova cultura, 1994, pp. 107-120.

ta come il dato più significativo della presenza del destino⁴. E se leggiamo l'opera dell'autore prestando particolare attenzione ai corsi e ricorsi delle vicende sentimentali ci si accorge che quella dell'abbandono, assieme all'altra della gelosia sessuale che vi è strettamente connessa, assurge a esperienza fondamentale dell'amore. Un esempio ci è dato da una pagina del *Mestiere di vivere* del 26 marzo 1938, in cui l'autore, ripensando all'abbandono inflittogli da Tina, anticipa di ben dodici anni una delle frasi più tristemente celebri del diario, che di poco precede il suicidio:

«*La cosa segretamente e più atrocemente temuta, accade sempre. Da bambino pensavo rabbrivendo alla situazione di un innamorato che vede il suo amore sposarne un altro. Mi esercitavo a questo pensiero. Et voilà*»⁵ / «*La cosa più segretamente temuta accade sempre. Scrivo: o Tu, abbi pietà. E poi?*» (18 agosto 1950)⁶.

Ancor più chiaramente, in un passo del 7 dicembre 1945, Pavese metteva a confronto le dinamiche ricorrenti di tre sue esperienze sentimentali (con T., F. e B.) legandole alla propria esperienza letteraria. Leggendo attentamente l'annotazione e anche la successiva (in cui si fa nuovamente allusione al «colpo basso» di Tina), si capisce che Pavese non solo identifica nel riproporsi di tre «sconfitte» consecutive una sorta di «ritorno mitico» (segno evidente del destino), ma suggerisce in maniera sotterranea un legame causale tra il fatto di essere uno scrittore (le poesie fatte leggere alle tre donne di cui il passo è oggetto) e il destino dell'abbandono cui sembra non esservi scampo. Da cui una serie di lucide e disperate considerazioni sulla consapevolezza di essere un inetto, «un nulla», di «cercare la sconfitta» e ricreare da solo le condizioni dell'abbandono:

T. ti aveva detto soltanto che le poesie ti bastavano
e le aveva amate molto,
F., senza discuterne il riflesso pratico, le aveva
lette con curiosità paziente,
B. ti dice che non avrai altro, e criticamente
le ama molto.

È già due volte in questi giorni che metti accanto T, F, B. C'è qui un riflesso del *ritorno mitico*. Quel che è stato, sarà. Non c'è più remissione. Avevi 37 anni e tutte le condizioni favorevoli. Tu cerchi la sconfitta. [...]

⁴ Si leggano, su questo tema, le decisive pagine di Anco Marzio Mutterle, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 85-88.

⁵ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 2000, p. 98.

⁶ Ivi, p. 400.

Il colpo basso che ti ha dato Tina lo porti sempre nel sangue. Hai fatto di tutto per incassarlo, l'hai perfino scordato, ma non serve scappare. Lo sai che sei solo? Lo sai che non sei nulla? Lo sai che ti lascia per questo?⁷

Il senso d'ineluttabilità contenuto nel sintagma «quel che è stato sarà», come del resto l'altro, «la cosa più segretamente temuta accade sempre», rimanda a una condizione destinata a ripetersi inesorabilmente. Lo stesso dicasi per l'altro stato ricorrente delle dinamiche amorose: la gelosia sessuale conseguente all'abbandono. Come già si capisce dal passo del 26 marzo 1938, la scena primitiva già presente nell'immaginario dell'autore fanciullo è quella «di un innamorato che vede il suo amore sposarne un altro». Il passaggio da quest'immagine alla creazione di un'istanza maschile castrante, sorta di paterno super-ego che fa valere sul piano sessuale tutte quelle prerogative che all'impotente erano precluse, è breve. Basta scorrere alcune pagine del *Mestiere di vivere* di quegli anni per capire come l'immaginario di Pavese avesse nutrito, in seguito all'abbandono, il fantasma di Qualcuno in grado di soddisfare una donna sessualmente e nella vita. In un passo del 23 dicembre 1937, Pavese, riprendendo i propri miti anteriori, definiva «vertigine del *sangue*» quell'angoscia che s'impadronisce dell'io in preda ai fantasmi della castrazione, balenando addirittura l'idea del suicidio⁸. Poco dopo (passo del 17 gennaio 1938), il fantasma dell'Altro si è già completamente formato e infesta le notti dello scrittore. L'immagine del solito qualcuno che scambia carezze con la donna amata, che ne gode «il corpo libidinoso e tutto suo», si costituisce come desiderio dell'Altro e stringe l'io in una terribile morsa:

(notte, insonnia)

Non soltanto lui può goderla ogni sera e ogni notte – vederla mangiare, vederla dormire, sapere che l'avrà ancora domani, parlare di lei come di sé stesso, provarne sazietà, una dolce e riposata e virtuosa sazietà [...]. Una camicia rosa, una riposata nottata, un corpo libidinoso e tutto suo, occhiate gravi di riconoscenza e quelle carezze che tu sai: tutto ciò deve avere piena | mente, senza disturbo e senza sospetto, a domicilio. Tu hai passato otto mesi d'angoscia, hai sofferto *nella carne* l'orrore del tradimento, hai sofferto l'orrore della solitudine come esclusione, sei stato lasciato nell'avvilimento più atroce (quello dell'uomo di cui si dice: È un pesce. L'ha mandato al confino e poi si è fatta fottere da un altro [...])⁹.

⁷ Ivi, pp. 304-305.

⁸ «Né delusione né gelosia m'avevano mai dato questa *vertigine del sangue*. Ci voleva l'impotenza, la convinzione che nessuna donna si gode la chiavata con me, che non se la godrà mai (siamo quello che siamo) ed ecco quest'angoscia. Se non altro, posso soffrire senza vergognarmi: le mie pene non sono più d'amore. Ma questo è veramente il dolore che accoppa ogni energia: se non si è uomo, se non si possiede la potenza di quel membro, come si può farsi forza a reggere? C'è un suicidio meglio giustificato?» (ivi, pp. 67-68).

⁹ Ivi, pp. 79-80.

Ora, se torniamo all'inizio di *Fuoco grande*, al capitolo I in cui Giovanni viene lasciato da Silvia, osserviamo il puntuale ritorno della dinamica sopra descritta: dapprima l'abbandono («l'indomani lei mi disse che non voleva più saperne di me»¹⁰), poi l'evocazione del fantasma dell'Altro («quei capelli, quella voce [...] erano fatti per un altro»). E soprattutto, l'apparizione del tema del destino, che viene riconosciuto dal protagonista stesso nella sua ciclicità, o eterno ritorno («Ogni donna è una Silvia»):

Fu l'ultima volta, e quel giorno non l'avevo neanche toccata. Poi ce ne andammo e l'indomani lei mi disse che non voleva più saperne di me. [...] / Camminando pensavo con chi poteva essersi messa Silvia. La volevano in molti. Ci pensavo anche *di notte, quando non potevo dormire*, e le dicevo delle cose a bassa voce contro il cuscino, come se lei fosse lì accanto. [...] / Mi accadeva di vedere altre donne. «Quante Silvie,» – dicevo. – Ogni donna è una Silvia. Possibile?» Altre Silvie avevo conosciuto in passato. La mia vita era un nodo di Silvie che mi avevano accostato un istante. Tutte si somigliavano, tutte mi avevano capito al volo. [...] / Dovevo pensare che proprio con Silvia non mi era consentito di vivere. Lei, quegli occhi, quei capelli, quella voce, non erano fatti per me. Già nascendo s'eran formati e cresciuti per essere visti, ascoltati e baciati da un altro, da un uomo diverso, che di me non avesse nulla, che mi fosse più dissimile di un animale o di un tronco. Che si poteva fare?¹¹

Si sarà notato il ricorso del mitologema: 1) abbandono → 2) sorgere del fantasma dell'Altro → 3) conferma del destino, come già abbiamo avuto modo di osservarlo in alcuni snodi del *Mestiere di vivere*. In particolare, si noti la convergenza tematica, presente anche nel diario, tra l'insonnia e l'apparizione del fantasma: nel delirante passaggio del 17 febbraio Pavese annotava («notte, insonnia»), così come in *Fuoco grande* il fantasma dell'altro uomo («pensavo con chi poteva essersi messa Silvia») appare soprattutto «di notte, quando non potevo dormire». Ancora, si ripresenta il cinema della gelosia sessuale che decreta, in ultima battuta, l'esclusione dalla vita erotica e la piena affermazione dell'Altro: «quegli occhi, quei capelli, *non erano fatti per me*»; analogamente leggevamo nel diario, «lui può goderla giorno e notte, quel corpo libidinoso e tutto suo». Infine, e si tratta del passaggio fondamentale, l'agnizione del destino: Giovanni

¹⁰ Nel 1962, Bianca Garufi porterà a compimento le vicende dei protagonisti di *Fuoco grande* nel romanzo *Il fossile*, che manterrà la medesima struttura dei capitoli a voci alternate, Silvia e Giovanni. Il tema dell'abbandono riferito a Giovanni verrà ripreso verso la fine del romanzo, al cap. VIII: «[...] e fu proprio tornando dal mare che mi disse per la prima volta *che non voleva vedermi più*. Ma io ero già preparato [...]» (B. Garufi, *Il fossile*, Torino, Einaudi, 1962, p. 86). Su questo romanzo della Garufi si leggano in particolare le considerazioni di G. Carteri, *Fiori d'agave* cit., pp. 35-38 e M. Guglielminetti, *Bianca Garufi, da 'Fuoco grande' a 'Il fossile'* cit. pp. 324-326.

¹¹ C. Pavese-B. Garufi, *Fuoco grande* cit., p. 4.

riconosce con lucidità che «ogni donna è una Silvia» e che tutte lo avessero «capito al volo», decidendo in seguito di abbandonarlo¹².

Sarà proficuo insistere ancora sul tema del destino, nella misura in cui esso sembra travalicare le frontiere della letteratura e farsi chiave di lettura anche per le vicende vitali. In una lettera a Pavese del 14 aprile 1946, la Garufi, in piena crisi creativa, chiede a Cesare di fornirle «qualche idea per raccontini» in vista d'una pubblicazione per la rivista «Settimana» di Alfonso Gatto. Subito, la richiesta d'«idee» diventa, in un'importante precisazione, richiesta di «miti», suggerendo l'ipotesi che i miti suoi e di Pavese, complice il «romanzo» a quattro mani in fase di stesura, possano risultare «comuni»:

Carissimo Cesare, amico mio, ti prego. A. Gatto mi ha detto di fargli 3 cartelle per Settimana che me le paga subito. Che debbo scrivere? Ti supplico amico mio, dammi qualche idea per raccontini – li scrivo subito, li mando ai giornali e i giornali mi mandano qualche soldino. Se tu ci pensi per 10 minuti mi puoi suggerire 10 idee. Ma non pazzesche. Miti tuoi o miei fa lo stesso. Pregoti notare l'importanza della frase. Possibile che io senta in comune i miei miti e i tuoi? Forse è per via del romanzo o forse è per via che ti amo (come posso, barone, secondo i miei miseri mezzi). Dunque raccontini tipo il tuo del Giornale del mattino, quello di Bruna, il raccontino con cui tentasti di diffamarmi agli occhi della capitale. Rispondimi subito subito sull'argomento. E non dirmi che le idee debbono venirmi a me¹³.

Importante l'insistenza della Garufi sulla parola «miti» nella misura in cui appare chiaro, dalla risposta di Pavese in data 20 aprile, che con questa espressione, modificata leggermente dall'autore in «idee mitiche», debbano intendersi appunto dei mitologemi, cioè dei ritorni ciclici di situazioni e agglomerati di forze che mettono l'uomo di fronte al proprio destino, costringendolo a farci i conti. Due in particolare attirano la nostra attenzione: l'eterno ritorno delle «medesime persone» e «la capacità di essere eroici». Cercheremo, nel corso di queste pagine, di analizzarle entrambe:

[...] ti mando in fretta e furia la lista d'idee mitiche per *Settimana*, ma, a parte la prova d'amore, mi sembra una delle tue pensate più assurde. Come si fa in queste cose a seguire i suggerimenti di un altro, sia pure Pavese?
[...]

b) del fatto che s'incontrino sempre le *medesime* persone.
[...]

¹² Questo aspetto ciclico del ritorno della stessa donna viene sottolineato da Guglielminetti nelle sue pagine dedicate a *Fuoco grande* (cfr. M. Guglielminetti, *Bianca Garufi, da 'Fuoco grande' a 'Il fossile'* cit., p. 321).

¹³ *Una bellissima coppia discorde* cit., p. 65.

g) la capacità di essere eroici, di aver fatto vita clandestina e sfidato la morte, è una prova di mancanza d'energia non di forza, quando nella vita normale ci si senta disorientati. Vita disorientata in pace di chi in guerra fu quasi felice¹⁴.

Certo non a caso Pavese enuclea come seconda «idea mitica» forte l'eterno ritorno delle «medesime persone», forse anche su scorta dell'allusione fatta dalla Garufi nella lettera precedente al «raccontino del Giornale del mattino» con cui Pavese avrebbe cercato di «diffamarla agli occhi della capitale». Bianca si riferisce ovviamente al racconto *Anni*, steso il 6 gennaio 1946 e fortemente autobiografico, in cui il narratore racconta la sua rottura con Silvia (sarà poi il nome dell'alter-ego della Garufi in *Fuoco grande*) e l'allontanamento dell'uomo dalla casa della donna. Importante, anche qui, è la sequenza finale in cui il protagonista, preso atto dell'ennesimo fallimento, scoppia in lacrime non per Silvia, ma per aver «intravisto il suo destino»:

Di quel ch'ero allora non resta più niente: appena uomo, ero ancora un ragazzo. Lo sapevo da un pezzo, ma tutto avvenne alla fine dell'inverno, una sera e un mattino. [...] Silvia mi disse, quella notte, che dovevo andarmene, o andarsene lei – non avevamo più niente da fare insieme. La supplicai di lasciare che provassimo ancora; ero disteso al suo fianco e l'abbracciavo. Lei mi disse: «A che scopo?». Parlavamo a voce bassa, nel buio. [...] / Le lacrime mi riempivano gli occhi e colavano sul guanciale. Non valeva la pena di farmene accorgere. Tanto tempo è passato, e adesso so che quelle lacrime mute furon l'unica cosa da uomo che feci con Silvia; so che piangevo non per lei ma perché avevo intravisto il mio *destino*. Di quel ch'ero allora non resta più niente. Resta soltanto che avevo capito chi sarei stato in avvenire¹⁵.

Si sarà notato il ritorno, oltre al mitologema dell'impotenza («la supplicai di lasciare che provassimo ancora», «quelle lacrime furon l'unica cosa *da uomo* che feci con Silvia»), di quello dell'abbandono («Silvia mi disse che dovevo andarmene»), che coincide perfettamente con l'inizio della narrazione in *Fuoco grande*. Anche qui, l'autore confessa di non aver neppure sfiorato il corpo della donna e introduce subito dopo il consueto *leitmotif* («Fu l'ultima volta, e quel giorno non l'avevo neanche toccata. Poi ce ne andammo e l'indomani lei mi disse che non voleva più saperne di me»). Ancor più chiaro risulta l'emergere del mitologema pavesiano del ritorno della stessa donna in una prosa della Garufi, *Il salto*, riprodotta in appendice al carteggio pubblicato di recente. In questo breve e illuminante testo, un uomo (evidentemente Pavese, come vedremo) dialoga con una donna sospesa sull'orlo d'un precipizio in merito alla necessità e le conseguenze del tragico gesto che sta per compiere. A un certo punto della tenzone, il perso-

¹⁴ Ivi, p. 71.

¹⁵ C. Pavese, *Anni*, in *Racconti*, II, Milano, Mondadori, 1969, pp. 270-271.

naggio maschile espone il consueto motivo del ritorno, confermando per l'ennesima volta la costanza dell'archetipo che Pavese aveva fatto tristemente proprio:

Per me lei era stata il vero amore, poi avevo dovuto soffocarlo, come sempre mi capitava di dover fare ogni volta che amavo una donna. *Ogni volta come se fosse la stessa donna*, con le stesse parole e con la voce sempre la stessa, mi toccava doverla lasciare. *Era sempre la stessa che ritornava*¹⁶.

Che Bianca fosse consapevole della centralità di questo mitologema nel pensiero dell'amico è indubbio, non fosse altro per il fatto che ebbe modo di leggere il diario di Pavese e trarne ispirazione per il proprio¹⁷. Ben più interessante si presenta invece l'ipotesi di verificare, sulla scorta d'un suggerimento della stessa Garufi nella citata lettera del 1946, se i miti suoi e di Pavese siano effettivamente gli stessi («possibile che io senta in comune i miei miti e i tuoi?»). Nel caso dello scrittore appare fin troppo chiaro, dai rilievi fatti, che uno dei suoi consista in quello dell'abbandono. Lo stesso non può dirsi per la Garufi, il cui complesso punto di vista può essere ricostruito attraverso le lettere e, soprattutto, attraverso Silvia, l'altra voce narrante del romanzetto *Fuoco grande*, scritto a quattro mani con Pavese tra il febbraio e l'aprile del 1946¹⁸.

La storia di *Fuoco grande* è piuttosto lineare: abbandonato il fidanzato Giovanni, Silvia torna nel paese natale di Maratea dopo aver ricevuto un telegramma che la informa dell'imminente morte del figlio Giustino, nato dall'unione, forse violenta, di Silvia con l'avvocato Dino, suo patrigno e attuale marito della madre. Giovanni, che non sa l'oscuro segreto della giovane e crede che Giustino ne sia il fratello, accetta di accompagnarla e rivela alla sua famiglia, d'accordo con Silvia, di avere intenzione di sposarla. La notte stessa, durante l'agonia di Giustino, Silvia invita Giovanni a spogliarsi e a entrare nel suo letto. In preda a una sorta di delirio, l'uomo le si avventa al collo e la morde, facendola sanguinare. Subito dopo Giustino muore. Il giorno successivo Silvia fa

¹⁶ *Il salto*, in *Una bellissima coppia discorde* cit., p. 141.

¹⁷ Per quanto, nella famosa lettera del 25 novembre 1945, Pavese dicesse di provare un «dispetto d'autore» davanti al rifiuto di Bianca di leggere il suo diario, sappiamo da alcuni estratti del diario della Garufi che la scrittrice non solo lesse con profitto *Il mestiere di vivere*, ma guardò a esso come a un modello virtuoso di scrittura diaristica che avrebbe potuto influenzare anche la propria: «Pavese mi ha portato da leggere il suo "Giornale intimo". Circa il valore di questo giornale si adatta ciò che dicevo prima a proposito della mia intelligenza e dell'intelligenza di certi altri. [...] Quanto al mio giornale adesso che ho letto quello di Pavese sento che potrei consegnare il mio dandogli un'analoga struttura» (ivi, p. 145). In un pensiero successivo, tuttavia, la Garufi cambia idea, scegliendo di privilegiare, anziché l'universalità delle idee, il progetto di un diario strettamente personale in cui predomini l'esplorazione della coscienza: «Al diavolo Pavese e la tecnica letteraria. Il diario dovrà essere un contributo alla intrapresa esplorazione della coscienza» (ivi, p. 143).

¹⁸ Per una ricostruzione accurata della travagliata vicenda compositiva ed editoriale del romanzo si veda l'*Introduzione* di Mariarosa Masoero, in *Fuoco grande* cit., pp. V-XLVI.

una lunga passeggiata con Giovanni, esprimendo il forte desiderio di partire da Maratea per tornare in città. Ma al ritorno l'avvocato, ancora segretamente ossessionato da Silvia, convince la ragazza a restare per la fiera di Lauria e ve la conduce a cavallo. Rimasto solo con la madre di Silvia, Giovanni capisce in seguito a un colloquio lo scabroso segreto della fidanzata e rimane solo, risvegliando l'«uomo notturno» che è in lui. Dopodiché il romanzo s'interrompe per non essere più ripreso. Soltanto nel 1962, tre anni dopo la pubblicazione postuma di *Fuoco grande*, la Garufi porterà a compimento la vicenda del romanzzetto, mantenendo la consueta struttura a voci alternate (Giovanni e Silvia)¹⁹ e proponendo uno scioglimento, invero non illuminante, alla storia.

Nella vicenda di *Fuoco grande*, il ritorno di Silvia e l'offerta fatta a Giovanni di accompagnarla a Maratea sembrano tradurre, sul piano narrativo, quel «lavoro di adattamento e di ritrovamento di un vero «tra noi»» proposto da Pavese alla Garufi in una lettera del novembre 1945:

B., nessuno più di me sa quanto sterile e vana sia una passione (per questo ti dicevo ieri di provare a leggere il mio diario [...]), ma questa è stata finora il mio modo istintivo di afferrarmi a una persona e alle sue cose, come chi annega prende per il collo l'altro [...].

Io sono profondamente convinto che ci siamo cercati *perché* diversi. In un mese abbiamo enucleata questa nostra differenza, l'abbiamo definita in tipi – ieri sera è stata la crisi della nostra reazione reciproca al contatto (friggevamo come due acidi), ma con questo? Io credo, B., che adesso possa cominciare un lavoro di adattamento e di ritrovamento di un vero «tra noi». Forse non sarà erotico (e mi viene da piangerci), forse non sarà lavorativo. Sarà epistolare? sarà fraterno? Non so. / La stupida frase che «non finirà in un distacco con amicizia», io l'ho già vinta perché ho resistito alla tentazione di sbattere la porta, cosa che ho sempre fatto in passato. Ma in qualche modo con te non serve sbatter l'uscio, non significa niente, mi fa vergogna e ci si sente stupidamente orgogliosi. B., un giorno ti ho detto che «davanti a te non farò mai nessuna azione vile» – credo oggi che sarebbe vile se io rompessi con te unicamente per paura di bruciarmi le ali o di farti soffrire [...]. Può darsi tu abbia ragione a dire che non troverò mai la carne e il sangue, ma hai torto a dire che non saprò diventare come vuoi. Devo diventarlo, perché *non voglio* che la nostra storia somigli alle altre che ho bruciato. / Dimmi tu come fare. Io ti seguirò come la regola, per quanto mi costi.

Cesare²⁰

L'impossibilità della relazione sentimentale ha dato luogo a una fertile collaborazione letteraria di cui *Fuoco grande* rappresenta il frutto. Sul piano dello

¹⁹ Abbiamo citato più volte in nota alcuni estratti significativi del *Fossile* comparandoli alla vicenda di *Fuoco grande*.

²⁰ Ivi, pp. 14-16.

svisceramento e dell'analisi dei miti personali, invece, il ritorno di Silvia sembra fornire la controparte argomentativa necessaria a decostruire gli ingranaggi mitici in cui Pavese è invischiato e su cui si apre la vicenda del romanzo (cioè la coazione dell'abbandono). In altre parole, è come se la seconda voce narrante contribuisse, mettendo a sua volta sul piatto le proprie paure e i propri demoni interiori, a spiegare le ragioni per cui ha lasciato Giovanni. Ne consegue, come riconosce lo stesso Pavese nella lettera del 1 marzo 1946, un romanzo autoanalitico, a tratti morboso, che «avrebbe portato a galla tutto il pus che abbiamo dentro»: «Sapevo bene, imbarcandomi in questo libro, che l'impresa avrebbe portato a galla tutto il pus che abbiamo dentro, e non mi spavento delle parole – ma so anche che queste parole esprimono un subconscio che ha avuto ed ha per noi un significato non soltanto letterario»²¹.

Ma va sottolineato il fatto che a un certo punto dell'impresa i ruoli sembrano invertirsi. Non è più Silvia-Bianca a chiarire a Giovanni, srotolando i propri mostri, i blocchi e traumi originari che le avrebbero reso impossibile una relazione sentimentale, ma è Giovanni-Pavese a prendere la situazione in mano e a diventare, in un certo senso, transfert e analizzante, additando e facendo emergere, nelle missive come in altri testi squisitamente letterari, gli elementi ricorrenti del mitologema arcaico dell'amica.

Cerchiamo anzitutto d'isolare nella scrittura della Garufi alcuni archetipi ciclici che si presentano con insistenza tanto in *Fuoco grande* quanto in altri testi. Partiremo dal ricorso di un'immagine nel romanzetto incompiuto: quella della rupe²². Si tratta del luogo a Maratea in cui Silvia bambina e adolescente si recava per raccogliere piume. La protagonista lo evoca a più riprese e vi conduce, negli ultimi capitoli del romanzo, Giovanni in persona per spiegargli, o meglio suggerirgli, le cause profonde della sua ritrosia a stringere relazioni sentimentali durature con gli uomini. Un'altra immagine ricorrente accompagna quella della rupe, cioè il salto:

Poi dissi: – Fra cinque minuti siamo alla *rupe*.

– Ecco, – dissi. – *Da qui mi volevo gettare* quando ero proprio disperata. Lo desideravo così intensamente che mi sembrava contro natura non poter correre fin qui e poi *saltare a capofitto*, purché dopo non ci fosse più né la mia stanza né mia madre né il vento della notte [...]. Era bello quando potevo salire quassù. Stavo ore intere, giravo qui intorno, al mare andavo meno spesso, era più bello guardarlo da lontano. [...] Quando fui disperata, diventò un'ossessione *il desiderio di buttarmi a capofitto, fare un salto da qui*, giù sul pendio, purché dopo non ci fosse più niente, pur di non ricordare²³.

²¹ Ivi, p. 44.

²² Potremmo qualificare quella della rupe, assieme ad altre immagini ricorrenti, ossessive nell'opera di Pavese, con l'espressione «immagine-narrativa», così come viene definita da Mutterle in un suo importante studio (A. M. Mutterle, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese* cit., pp. 11-12).

²³ C. Pavese-B. Garufi, *Fuoco grande* cit., p. 46.

Appare chiaro, nel quadro della sua vicenda personale, il tormento di Silvia sulla rupe, nonché l'ambigua valenza di quest'ultima: luogo privilegiato del dolore ma anche di evasione («Era bello quando potevo salire quassù»), la rupe diventa il simbolo ambivalente del trauma originario, il probabile stupro, che sta alla base delle paure e dei blocchi della donna²⁴. È come se la rupe concedesse una pausa dal dolore ma ne costituisse al contempo la riattivazione mitica: davanti al pendio, al mare, alle rocce, i traumi divenuti ossessioni rientrano in circolo e inducono Silvia al suicidio. In quest'ottica, il fatto di spiccare il salto²⁵ significherebbe, come riconosce la stessa protagonista, poter dimenticare la sua storia, la violenza del patrigno, la camera in cui la madre l'aveva rinchiusa dopo aver saputo che era incinta²⁶. Ai fini della storia con Giovanni, è evidente che Silvia conduce quest'ultimo sulla rupe per cercare di fornire una giustificazione al suo abbandono, suggerendogli l'origine del suo male (non glielo rivelerà poiché, come già detto, Giovanni conoscerà la verità su Silvia soltanto alla fine, parlando con la madre). Interessante il fatto che ancora una volta Silvia utilizzi, in riferimento alla sua situazione, il mitologema della caduta e dello sprofondamento:

Se tu sapessi che vuoto ho provato in certi momenti, dopo che ci siamo lasciati. Sapevo che soffrivi e anch'io soffrivo. Sono stati mesi difficili, ho dovuto superare tante cose e il vuoto di averti lasciato. Che farci? [...]

Continuai: – Ho intuito cose terribili sul mio conto. Credo di averti lasciato quando fui certa che non c'era speranza, mai niente per me che fosse da realizzare. E allora tutto acquisiva un volto diverso. Non lasciarti significava trascinare anche te *in fondo al pozzo*.

– Ma che dici? che pozzo?

– Già, – dissi io. – Parlo sempre per me sola; dovrei dirti dall'a alla zeta giustamente. Parlo sempre per farmi chiaro, quando mi capita di parlare, ed è come se prendessi una boccata d'aria e poi *giù di nuovo nel pozzo*²⁷.

Ecco dunque in azione uno degli effetti decostruttivi e, per così dire, purgativi, dell'esperimento di *Fuoco grande*: nel tentativo di spiegare le ragioni del distacco, Silvia libera in un certo senso Giovanni dalla colpa del suo destino (l'abbandono coattivo) mettendolo in contatto con il proprio, cercando di fargli ca-

²⁴ Secondo Carteri, la rupe di Silvia «diventa un luogo di rifugio-salvezza alle lacerazioni di una vita mescolata con la terra e con il sole, con il paesaggio e con il passato» (G. Carteri, *Il secondo capitolo meridionale di Cesare Pavese: Fuoco grande* cit., p. 37).

²⁵ C'è un sogno di Silvia, descritto nel romanzo *Il fossile*, che riprende in maniera chiarissima il motivo della fuga dagli uomini e quello della rupe che gli è strettamente connesso: «Nel corridoio vedo qualcuno, una massa oscura si avanza con cautela. Guardo meglio, è un orso bruno. [...] Devo *fuggire* per forza, cercare scampo fuori. Ecco adesso Giovanni e Salvatore. Impossibile nascondermi in qualche modo. [...] Saliamo correndo verso la rupe, è la strada più facile, la conosco pietra per pietra» (B. Garufi, *Il fossile* cit., p. 100).

²⁶ La vicenda è raccontata estesamente al cap. IV del romanzo (ivi, pp. 19-20).

²⁷ Ivi, p. 45.

pire, seppur in maniera confusa e schermata, la sua paura ed impossibilità di accogliere nella vita la figura maschile. In tal direzione, molti altri indizi sono disseminati nel testo per facilitare l'individuazione del mitologema ricorrente di Silvia. È ancora l'immagine ossessiva del «salto» a metterci sulla giusta strada, a maggior ragione in quanto arricchita da ulteriori legami simbolici della protagonista. Al capitolo II, Silvia descrive la serata precedente la sua decisione di lasciare Giovanni. Si capisce fin troppo bene, nel testo, il fastidio provato dal contatto con il corpo maschile. Si noti il simbolo evocato da Silvia per dar voce al suo disagio, nonché al desiderio di fuga:

– Giovanni, – gli dicevo, – non mi potresti lasciare? Ti prego, Giovanni, sarebbe così bello se tu potessi scomparire.

Glielo dicevo scherzando e forsennata. Era peggio di un carcere la strada col braccio stretto in quel modo. Gli dicevo: – Giovanni, perché non ti sposi? Perché non ti metti con quell'altra?

Giovanni diventava tetro. Flavia ogni tanto mi guardava come si guarda un mare in bufera. Giovanni non mi guardava. Io nemmeno lo guardavo, guardavo in alto e camminavo come se fosse discesa e in fondo *un salto da fare*²⁸.

Quasi fosse la riattivazione mitica del trauma originario di cui verremo a conoscenza leggendo *Fuoco grande*, la presenza dell'uomo rimette in contatto Silvia col suo proprio archetipo, ingenerando in lei il bisogno di fuggire e «spiccare il salto». Stessa dinamica e stessa immagine, stavolta con il palesamento del tema della «fuga», al capitolo IV, in cui Silvia scende nel dettaglio del trauma e rivela ai lettori l'esperienza incestuosa con l'avvocato:

Io non potevo uscire di casa nemmeno un momento, nemmeno d'estate che morivo di caldo nella stanza con il sole che vi batteva fino al tramonto, e nemmeno di notte mi potevo affacciare. Era marzo quando mia madre mise il lucchetto alle persiane e fino a Natale stetti là dentro senza poter uscire di casa, [...] e avrei voluto vedere, sapere, camminare sopra il battuto di terra del cortile e correre fino al mare e tuffarmici dentro, girare nel bosco, salire in cima alla montagna e *buttarmi a capofitto dalla rupe* pur di non stare chiusa in quella stanza e non sentire il vento della notte e i passi di mia madre davanti alla porta [...]. I primi tempi ancora speravo che sarebbe venuto [l'avvocato] a liberarmi, che avrebbe fatto qualcosa per farmi uscire [...]. Poi da come bisbigliava capii che non potevo sperare, che non avrebbe fatto nulla per farmi *fuggire* [...]. E mentre il sangue mi percuoteva sentivo bisbigliare nella stanza accanto [...] e quando fu giorno mia madre entrò nella stanza e mise il lucchetto alla finestra e io capii che ero condannata, solo che non sapevo quanti mesi sarebbero passati prima che potessi *fuggire*, né immaginavo perché²⁹.

²⁸ Ivi, p. 10.

²⁹ Ivi, pp. 19-22.

In questi passi appare ancora più chiaro il legame semantico che lega il trauma di Silvia al desiderio di fuga³⁰ («farmi *fuggire*», «prima che potessi *fuggire*») e, soprattutto, alla speranza del salto dalla rupe («buttarmi a capofitto dalla *rupe*»). Consapevole della centralità di tale archetipo, Giovanni-Pavese lo riprende a sua volta in vari passaggi del racconto, quasi a volerne sottolineare l'importanza sul piano narrativo e analitico: al capitolo V, nella descrizione del viaggio in treno per Maratea («durante il viaggio Silvia ha sorriso una sola volta: quando si è ricordata *lo strapiombo* dove andava a raccogliere le piume. E ci vuole tornare»³¹) e ancora al capitolo VII, nella fantasticheria notturna in cui il personaggio, nel tentativo di cogliere qualche indizio che possa metterlo in traccia del segreto di Silvia, evoca proprio l'immagine archetipica della rupe («Ero tutto intirizzito ma non smettevo di scrutare nel buio e pensare al mattino di Silvia. Davanti a me era la montagna, e quella *rupe* di Silvia»³²).

Nel romanzo, gli elementi sono tutti qui. Silvia, nel tentativo di analizzare l'origine dei propri nodi in una narrazione a quattro mani, fa emergere indizi ricorrenti che sembrano ricondurla prepotentemente al proprio mitologema in un certo senso antitetico a quella di Giovanni. Se il destino condanna quest'ultimo all'abbandono perpetuo, Silvia, al contrario, sarebbe colei che è sempre in fuga, costantemente ricondotta dal proprio inconscio a una situazione inestricabile la cui unica soluzione percorribile sembra essere quella del distacco dall'altro.

Interessante è ora indagare la maniera in cui Pavese, nell'arco temporale che comprende tanto la stesura di *Fuoco grande* quanto il sodalizio umano e letterario con Bianca Garufi, metta in scena in altre sue opere, recuperandoli, gli elementi principali del mitologema di Silvia e ne fornisca anche un'interpretazione e una soluzione. In questo frangente, vedremo, la lucidità di Pavese interviene a prendere il timone del rapporto. Dagli elementi che Silvia-Bianca ha fornito, Pavese sembra averci visto molto più chiaro dell'amica in merito ai suoi dilemmi e aver suggerito tra le righe la giusta direzione della «cura».

2. Gli anni di corrispondenza con la Garufi sono anche quelli in cui matura una delle più belle e importanti opere dell'autore, i *Dialoghi con Leucò*. Sappiamo tra l'altro, dal carteggio, che la Garufi ricevette, lesse e apprezzò molti dei dialoghi di Pavese³³. In uno di questi, dal titolo *Schiuma d'onda*, vengono messe in

³⁰ Il motivo ricorrente della fuga sarà ripreso dalla Garufi nella continuazione del romanzo nel 1962. Così in un dialogo tra Giovanni e la madre di Silvia: «È sua questa smania di *scappare*, di non essere contenti dove ci si trova. Voi credete che Silvia stia bene lontana da qui? Io, per me, non ci credo» (B. Garufi, *Il fossile* cit., p. 22).

³¹ C. Pavese-B. Garufi, *Fuoco grande* cit., p. 29.

³² Ivi, p. 37.

³³ Si veda in particolare la lettera, su cui torneremo, del 18 dicembre 1945 in cui la Garufi commenta il dialogo *Le streghe* (*Una bellissima coppia discorde* cit., pp. 19-20). Ma anche quella del 18 febbraio 1946 in cui Pavese acclude, assieme a un capitolo di *Fuoco grande*, il dialogo *La chimera* (ivi, p. 29).

scena Saffo e Britomarti, «ninfa cretese e minoica». Quest'ultima rivela alla poetessa di Lesbo di averla emulata nel suo gesto estremo e di essersi gettata, pur se «ninfa», da una rupe, spiccando un «salto». Osserviamo per il momento la ricomparsa, in questo frammento di dialogo, dei già noti elementi costitutivi del mitologema ricorrente di Silvia, la «rupe», il «salto» e la «fuga»:

SAFFO E tu perché hai cercato il mare, Britomarti – tu che eri ninfa?

BRITOMARTI Non l'ho cercato, il mare. Io vivevo sui monti. E *fuggivo* sotto la luna, inseguita da non so che mortale. Tu, Saffo, non conosci i nostri boschi, altissimi, a strapiombo sul mare. *Spiccai il salto*, per salvarmi.

SAFFO E perché poi, salvarti?

BRITOMARTI Per sfuggirgli, per essere io. Perché dovevo, Saffo.

SAFFO Dovevi? Tanto ti dispiaceva, quel mortale?

BRITOMARTI Non so, non l'avevo veduto. Sapevo soltanto che dovevo *fuggire*.

SAFFO È possibile questo? Lasciare i giorni, la montagna, i prati – lasciar la terra e diventare schiuma d'onda – tutto perché dovevi? Dovevi che cosa? Non ne sentivi desiderî, non eri fatta anche di questo?

BRITOMARTI Non ti capisco, Saffo bella. I desiderî e l'inquietudine ti han fatta chi sei; poi ti lagni che anch'io sia *fuggita*.

SAFFO Tu non eri mortale e sapevi che a niente si sfugge.

BRITOMARTI Non ho fuggito i desiderî, Saffo. Quel che desidero ce l'ho. Prima ero ninfa delle *rupi*, ora del mare. Siamo fatte di questo. [...] Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino. Nostro solo terrore è che un uomo ci posseggia, ci fermi. Allora sì che sarebbe la fine. Tu conosci Calipso?

SAFFO Ne ho sentito.

BRITOMARTI Calipso si è fatta fermare da un uomo. E più nulla le è valso [...] ³⁴.

L'immagine della «rupe a strapiombo sul mare» e soprattutto del «salto» che le è collegato, sembra essere il centro focale, oltre che della vicenda di Silvia in *Fuoco grande*, di almeno altri tre personaggi dei *Dialoghi*: Saffo, Britomarti e, in maniera sotterranea, la stessa Leucòtea, ninfa che dà il titolo al libro. Per quanto concerne la prima, si evince dal dialoghetto che ha scelto volontariamente di saltare dalla rupe perché non più capace di reggere il peso mortale del desiderio tumultuoso che la animava: «Credevo che tutto finisse con l'ultimo *salto*. Che il desiderio, l'inquietudine, il tumulto sarebbero spenti. Il mare inghiotte, il mare annienta, mi dicevo»³⁵. Altra si rivela invece essere la motivazione che ha spinto al salto Britomarti. Come Saffo le fa notare, diversamente dai mortali portati alla disperazione dalle loro stesse passioni, la ninfa minoica, in quanto pura immagine, non avrebbe avuto bisogno di saltare («Perché hai cercato il mare, tu che eri ninfa?»). Britomarti, capiamo dal seguito, avrebbe spiccato il salto per

³⁴ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit., pp. 47-48.

³⁵ *Ibidem*.

fuggire, inseguita da un mortale (Minosse, racconta Callimaco) che voleva possederla. È per mantenere il proprio statuto di ninfa, volatile e imprevedibile, che Britomarti si è gettata dal sasso («spiccai *il salto* per salvarmi. Per sfuggirgli, *per essere io*»). Per continuare a essere un'immagine Britomarti è condannata, come tutte le ninfe, a un'eterna fuga, come si evince dalla ripetizione del verbo «fuggire» («*fuggivo* sotto la luna», «sapevo soltanto che dovevo *fuggire*», «poi ti lagni che anch'io sia *fuggita*»). Come altre ninfe dei *Dialoghi* (la stessa Leucòtea, ma anche Calipso e Circe), Britomarti nutre come maggior terrore il fatto che un uomo possa possederla e fermarla («Nostro solo terrore è che un uomo ci possegga e ci fermi»). Ritroviamo lo stesso tema della ritrosia, o meglio della paura, della ninfa a farsi donna e ad accettare una vita comune e mortale, almeno in altri due dialoghi: *L'isola* e *Le streghe*. Il primo, che mette in scena il dialogo di Odisseo e Calipso, sviluppa più estesamente il tema accennato da Britomarti della ninfa che si è «fatta fermare da un uomo» accettando l'orizzonte della propria isola, l'istante e la possibilità che non possa esistere più un domani. Il secondo, *Le streghe*, è invece un dialogo tra Circe e la stessa Leucòtea. La prima spiega lo scacco del proprio gioco seduttivo nei confronti di Odisseo. Se il destino degli uomini sedotti dalla maga è quello d'«imbestiarsi» e cogliere, in accezione sessuale, la «morte» per illudersi che il loro destino possa cambiare, Odisseo, nelle parole di Circe, sarebbe invece colui che avrebbe opposto resistenza a questo destino. In altre parole, l'eroe dell'Odissea avrebbe rovesciato contro la maga il potere stesso della sua seduzione costringendola a sua volta a fare i conti con il proprio male. Se Circe, in quanto strega, è condannata a prostrarre una catena infinita di uomini sedotti e «imbestiati», nel dialogo di Pavese Odisseo gioca d'astuzia e cerca di strappare la maga al destino della seduzione infinita per trasformarla in una donna concreta, mortale, che accetta la vita terrena con tutto quel che comporta («Era come una lotta con me, con la sorte. Voleva chiamarmi, tenermi, *farmi mortale*. Voleva spezzare qualcosa»³⁶). Nella parte finale del testo, Odisseo addirittura convince Circe, in un macabro gioco di ruolo, a vestire i panni della moglie fedele, Penelope. La situazione così si ribalta: se all'inizio era Circe a tenere le redini del gioco con la sua volontà di sedurre Ulisse per trasformarlo in belva, adesso è Ulisse a far riflettere Circe sugli scacchi della seduzione: per una sera, la maga diventa moglie e sfugge al proprio destino («E poi mi disse di cantare. E cantando mi misi al telaio e la mia voce rauca la feci voce della casa e dell'infanzia, la raddolcii, gli fui Penelope. [...] Anch'io quella sera *fui mortale*»³⁷). Si capisce bene il ricorso del mitologema per come era stato formulato anche da Britomarti in *Schiuma d'onda*: siamo sempre di fronte alla ninfa che fugge davanti all'uomo. La figura maschile viene vista in tutti e tre i casi da noi citati come pericolosa, e tale da mettere in dubbio l'essen-

³⁶ Ivi, p. 114.

³⁷ Ivi, p. 115.

za stessa della ninfa: Britomarti inseguita da Minosse spicca il salto dalla rupe «per sfuggirgli» e continuare ad essere un'immagine; Calipso «si è fatta fermare da un uomo e più nulla le è valso»; Circe, fatta mortale per un giorno, mette in seria discussione il suo destino di seduttrice.

Quel che c'interessa del mitologema della ninfa in relazione alla vicenda Pavese-Garufi, è il modo in cui quest'ultima, dalla lettura di alcuni testi dell'amico, sembri aver accolto ed elaborato, in riferimento alla propria vicenda personale, tali miti. Il percorso merita d'essere seguito attentamente per comprendere più in profondità le immagini archetipiche di Silvia in *Fuoco grande*. In una lettera del 18 dicembre 1945, Bianca scrive a Cesare di aver «letto un paio di volte quel maledetto dialogo» e di averne a lungo pianto. Si tratta appunto del dialogo *Le streghe*, che Pavese aveva inviato all'amica. Vi si allude in maniera esplicita ai personaggi del dialoghetto, Circe e Odisseo, nonché alla lettura autobiografica fatta da Bianca della vicenda:

Caro Cesare,

ho letto un paio di volte quel maledetto dialogo e ho dovuto piangere, non so ancora bene di che cosa, se di rabbia o di consolazione o di inevitabile. Come se mi fossi trovata davanti a un muro. / In fondo non m'interessa sapere chi è Circe chi Odisseo o l'altra. Quello che è veramente inesorabile è il non poter rimediare l'essere Circe, Odisseo ecc. ecc. [...] ³⁸.

Oltre alla lettura personale del testo e alla sovrapposizione di se stessa a Circe (fatto che si evince anche da un'altra lettera a Pavese³⁹), Bianca mette in evidenza in queste righe la destinalità dei ruoli, l'inevitabilità di «rimediare l'essere Circe e Odisseo». Quanto la Garufi potesse essere stata colpita dal dialogo si evince anche da un passo del suo diario in cui la vicenda di Circe e Ulisse diventa un modello con cui leggere le dinamiche dei propri comportamenti amorosi:

Oltre all'interesse iniziale che si basa sul desiderio di conoscenza e di penetrazione reciproca c'è fondamentalmente in azione *il mito di Circe*, la volontà di seduzione e di rendere l'altro schiavo, bisognoso di fare all'amore con me. Giunto l'altro a questo desiderio, la mia volontà di potenza è appagata. Alla base di tutto ciò potrebbe esserci la paura di trovarmi io nella situazione analoga: cioè io che desidero di fare all'amore con un uomo, che ho bisogno di fare all'amore, che sono legata, schiava della sessualità vicino a qualcuno che prova fastidio vicino a me o che non mi desidera⁴⁰.

³⁸ *Una bellissima coppia discorde* cit., p. 19.

³⁹ «Ti comunico che *Circe* ha ripreso a lavorare malgrado la mazzata in testa che le hai dato tu» (*ivi*, p. 21). Si legga a tal proposito il ricordo della Garufi, *La Circe di Pavese*, in «ttl» (tuttoLibri tempoLibero), supplemento a «La Stampa», 25 maggio 2002, pp. 1 e 6.

⁴⁰ Il passo è riportato in nota al carteggio con Pavese (*ivi*, p. 21).

In questo passo, chiaramente filtrato dai miti pavesiani, Bianca individua, mediante la figura di Circe, l'essenza del comportamento seduttivo nel «rendere l'altro schiavo» e «bisognoso di fare all'amore» con lei. Nelle parole della Garufi, il meccanismo della seduzione si blocca quando l'amante si scopre dipendente, dunque schiavo, della sessualità dell'amato. A quel punto, «appagata la volontà di potenza», il gioco finisce. Seguendo la metafora contenuta nella vicenda di Circe, il sedotto diventa bestia e così via, in una serie potenzialmente infinita di Ulisse stregati e abbandonati. È in questa coazione riconosciuta come propria dalla Garufi che sembra essersi innestato il perturbante dialoghetto di Pavese. Con l'immagine di Circe che diventa Penelope, smessa la crisalide della ninfa per accogliere la donna matura, è come se Pavese avesse rovesciato il proprio tragico destino addosso a quello, altrettanto tragico, della ninfa. Quasi a voler dire che per ogni Ulisse sedotto ci sarebbe una Circe seduttrice. O ancor peggio: che per ogni Circe in fuga ci sarebbe, a livello inconscio, una donna reale, una Penelope in attesa. Allo stesso modo, osserviamo due mitologemi opposti e dipendenti l'uno dall'altro (che «friggono come due acidi», per usare un'espressione di Pavese⁴¹): l'abbandonato e l'abbandonante, l'eterno inseguitore e l'eterno fuggiasco, Giovanni e Silvia, Saffo e Britomarti. Risulta in effetti sorprendente, nel passo di diario della Garufi, l'aperta formulazione della paura inconscia del seduttore: quella, cioè, di trovarsi nello stato di dolorosa dipendenza dal sesso che è propria del sedotto. In questi termini, la situazione descritta da Silvia al capitolo II di *Fuoco grande* appare ribaltata nel passo di diario: il fastidio al contatto provato da Silvia accanto a Giovanni viene ora trasferito dall'amato all'amante, e soprattutto riconosciuto come la paura del seduttore di potersi ritrovare «in una situazione analoga». Chi fa soffrire (perché ha probabilmente sofferto a sua volta) ha paura di soffrire di nuovo, come spesso avviene. Si ritornerebbe così al mitologema originario della fuga, che nei *Dialoghi con Leucò* è ripartito nelle figure sorelle, entrambe fuggiasche, di Britomarti e Circe. Queste ultime sono controbilanciate dai personaggi di Saffo e Odisseo, gli inseguitori per cui raggiungere le ninfe significherebbe, in diversa misura, «posederle» e «fermarle», strapparle alle immagini viventi che sono e radicarle alla terra e alla vita. In tale frangente esisterebbero anche due rupi e due salti: come abbiam detto, Saffo (la sedotta) si butterebbe per liberarsi dal peso schiacciante del desiderio frustrato, laddove Britomarti spicchierebbe il balzo per non farsi acciuffare (avrebbe dunque un inseguitore, «*inseguita* da non so che mortale»).

Ora, è alquanto significativo il fatto che in una sorprendente prosa autoanalitica del 1945 da noi già citata, la Garufi faccia convogliare tutti i nodi attorno alla solita immagine di *Fuoco grande* e *Schiuma d'onda*: il salto. Il titolo stesso della prosa (*Il salto*, appunto) allude al mitologema di Silvia in maniera ancor più

⁴¹ Desunta dalla famosa lettera del 1945 in cui l'autore parla del fallimentare contatto fisico con la Garufi: «ieri sera è stata la crisi della nostra reazione reciproca al contatto (friggevano come due acidi), ma con questo?» (ivi, p. 15).

sofferta e stringente. In queste righe, la Garufi si sdoppia, dando vita a due personaggi distinti. L'inseguitore e l'inseguito diventano le voci contrastanti della propria coscienza ed espongono in modo brutale e diretto i nodi interiori della donna. In una di queste voci, che corrisponde all'io narrante, si riconosce inequivocabilmente Pavese, come si evince dall'inizio della prosa: «Le dissi: “*non si possono servire più padroni*”»⁴². Espressione, questa, di cui lo scrittore si servirà a più riprese, negli anni, per rimproverare a Bianca la sua incostanza e il fatto di essere perpetuamente in fuga da se stessa: così nella lettera del 27 aprile 1946, in un triste monito, Pavese scrive: «Non fare troppe cose in una volta: rammendare, romanzare, orario d'ufficio, Settimana, l'inglese (!), tradurre – *non si possono servire tanti padroni*. Finirà male»⁴³. Questo *leitmotif* del «servire più padroni» serpeggia per tutta la prosa in maniera ossessiva, al punto da diventare una delle cause principali del disagio di Bianca nonché il principale rimprovero dell'io narrante: «*Fai troppe cose in una volta*», «Lei si era buttata su troppi doveri», «questa era la sua ambizione, poter *fare più cose in una volta*»⁴⁴. Come in *Fuoco grande*, tutti i roveli sembrano convogliare attorno al momento topico del salto: «Lei mi aveva detto: “Alla prima occasione, prima che finisca questo mese, faccio un *salto* e non se ne parla più”»⁴⁵.

Da quel che segue, emergono altri elementi significativi che riportano ancora al mitologema della fuga. In particolare, l'io narrante ci spiega che quella donna aveva a poco a poco «rinunciato all'amore». E soprattutto, che il suo voler servire più padroni e voler «fare più cose in una volta» l'aveva allontanata dalla possibilità di poter «essere madre»:

Che bisognasse seguire più strade era la sua più grande ambizione. Aveva creduto questo intensamente e aveva fatto ciò che poteva ma ogni volta che non poteva sentiva che *quel pozzo* si avvicinava. / All'amore, a poco a poco, aveva rinunciato. «Quando si è come me» lei diceva «bisogna rinunciare all'amore vero, al vero amore per sempre, con figli e tutto il resto per la vita» [...].

Disse: «Non ce la faccio con le mie forze». Allora dicevo: «C'è da essere interi, diventare se stessi ed essere, nel mondo, se stessi per gli altri, per aiutare gli altri ad essere se stessi; e c'è in più da essere madri, c'è l'imprevisto da affrontare».

E io dissi: «C'è da accettarsi come si è, accettarsi come un groviglio, come una malattia, solo per stare al mondo. C'è da pensare, quando non resta niente, che non si può togliere dal mondo due braccia e un cuore che batte»⁴⁶.

Si saranno riconosciute in queste righe le dinamiche della fuga e della conseguente rinuncia a vivere l'amore («bisogna rinunciare all'amore con figli e

⁴² Ivi, p. 139.

⁴³ Ivi, p. 76.

⁴⁴ Ivi, p. 140.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, pp. 140-141.

tutto il resto per la vita») come altrettante declinazioni del solito mitologema. Agevole anche identificare nelle rampogne dell'io narrante la voce di Pavese (si legga anche, in merito al tema della «fuga», un passaggio di una delle ultime lettere alla Garufi in cui l'amico scrive, «E tu, sei sempre dell'idea di tutto tentare e a niente *fermarti?*»⁴⁷).

Inedito è invece, rispetto agli altri testi presi in esame, l'emersione di un nuovo tema: quello del «figlio abortito», o della «maternità impossibile». Nel testo citato, sono tre le espressioni che vi fanno chiaramente riferimento: «rinunciare al vero amore *con figli*», «l'imprevisto da affrontare di essere madri» e l'enormità di «togliere dal mondo due braccia e un cuore che batte». Merita soffermarsi un poco su questo aspetto della maternità abortita che è il centro nascosto anche di *Fuoco grande*. Prima di tornare al romanzo, sottolineiamo che lo scabroso mito del figlio sacrificato sembra essere anche al centro del *Libro postumo*, tuttora inedito, di Bianca Garufi. In appendice al carteggio è stata inserita una sorta di recensione di Pavese al libello dell'amica da cui possiamo capire la grande importanza rivestita dal tema sopra esposto. Si leggano ad esempio le seguenti annotazioni di Pavese:

Veramente questo è il libro della maternità; il suo mito centrale non è l'amore per un uomo né l'avventura ridente né il dolce e sadico contatto umano, il suo mito è *quel figlio non nato*. L'ambiguo urlo centrale *Deve morire questo figlio*.⁴⁸ [...] è il limite supremo, la sua catastrofe [...]. Morire della morte del figlio, questo è il mito. E colora di sé anche l'amore per l'uomo [...] Silvia, la donna dalla pelle terribile, il cui peccato originale è di non *lasciarsi penetrare*, è in questo libro perennemente trafitta, dai coltelli, dalle spade, dai ferri, come una santa cristiana⁴⁹.

Sottolineiamo tre aspetti: 1) la protagonista Silvia, come l'omonimo personaggio di *Fuoco grande*, si trova a dover affrontare il trauma d'un figlio perduto e non voluto (Giustino nel romanzo); 2) Pavese usa la parola «mito» per definire l'archetipo principale della vicenda di Silvia e lo identifica in una morte strettamente legata a quella del figlio: «morire della morte del figlio, questo è il *mito*»; ci torneremo 3) il «peccato originale» di Silvia viene identificato con il «non lasciarsi penetrare», da leggersi in chiara allusione sessuale alla consueta dinamica di fuga, più volte osservata, che vede la donna in perenne ritirata nei confronti degli uomini che la inseguono⁵⁰. Si tratta ora di tirare le fila di tutto questo ma-

⁴⁷ Lettera a Bianca Garufi del 3 febbraio 1950 (ivi, p. 122).

⁴⁸ In corsivo nel testo.

⁴⁹ *Di un piccolo libro*, in *Una bellissima coppia discorde* cit., p. 149.

⁵⁰ Nel *Fossile*, Silvia racconta un sogno angoscioso in cui ritroviamo legati il consueto tema della fuga a quello della rinuncia alla maternità. Appare chiara, dalla lettura, la valenza simbolica della mano che colpisce sulla pancia nuda della donna, a sua volta simbolo di maternità: «Poco prima che nascesse Giustino, una notte sognai di *essere inseguita* e che arrivavo di corsa nel pal-

teriale in relazione al romanzetto incompiuto *Fuoco grande*, che di tutto il groviglio rappresenta in un certo senso la sintesi.

Come abbiamo già detto, all'inizio del romanzo Silvia riceve dalla madre un telegramma che la informa dell'imminente morte del figlio Giustino. La Garufi, come nella prosa *Il salto*, definisce la maternità dimenticata come un «imprevisto»: «Non avevo pensato ancora che dovevo partire. Pensavo che tutto finisse lì [...] e poi niente altro che non fosse la solita vita, il lavoro, l'ufficio, le miserie di ogni giorno ad essere viva quando tutto è già accaduto, senza rimedio e anche l'imprevisto non poteva rimediare»⁵¹.

Come nel *Salto*, i «doveri» vengono adottati per ricacciare nel profondo l'«imprevisto» del figlio lasciato a Maratea. Segue subito dopo l'abbandono di Giovanni, nella già citata scena in cui Silvia evoca il mitologema del salto («io nemmeno lo guardavo, [...] come se fosse discesa e in fondo un salto da fare»)⁵². Al capitolo IV ritroviamo nuovamente legati i due motivi della fuga e della rupe nella descrizione della scena in cui la madre di Silvia la chiude in camera dopo esser venuta a conoscenza dell'incesto. Anche qui, Silvia non può esimersi dal legare a stretto filo il pensiero della fuga dal nascituro e, soprattutto, del padre di quest'ultimo (l'avvocato), a quello del «salto» dalla rupe: «Era marzo quando mia madre mise il lucchetto alle persiane [...] e avrei voluto correre fino al mare [...] salire in cima alla montagna e buttarmi a capofitto dalla rupe»⁵³. In maniera sempre più stringente nel corso del romanzo, Silvia si rende anche conto che la morte di Giustino è legata alla sua fuga, il che contribuisce e non poco ad acutizzare il senso di colpa e a suggerire, a livello inconscio, un legame causale tra il figlio morto e la propria condotta di eterna fuggiasca⁵⁴. Così, sempre al capitolo IV, Peppe rivela a Silvia in riferimento a Giustino: «sa che sei fuggita [...]. Ti chiamava la sorella misteriosa»⁵⁵. O ancora, nella scena centrale del romanzo in cui conduce Giovanni alla rupe, Silvia ammette la propria indifferenza riguardo alla morte del figlio, facendo dipendere quest'ultima dal suo allontanamento volontario:

mento vuoto. Al centro del palmento c'era un mucchio di uva pigiata; cominciai subito a scavare. [...] Un urlo rimbombò nel palmento vuoto e di colpo capii che la mia pancia era nuda [...] Poi una mano armata di scalpello colpì la mia pancia con violenza e fui preda di chi *m'inseguiva*» (B. Garufi, *Il fossile* cit., pp. 31-32). Ma si legga anche la rievocazione della scena del parto in cui Silvia, all'apice del dolore, chiede a Peppe di fuggire: «Catina mi svegliava [...] e mi diceva quello che mi sarebbe accaduto, che avrei gridato, che avrei dovuto attaccarmi ai ferri del letto e spingere e gridare con tutta la forza che avevo. Il bambino così sarebbe nato. Veniva anche Peppe qualche volta. Gli dicevo: «- Aiutami, *fammi scappare*» (ivi, pp. 35-36).

⁵¹ C. Pavese - B. Garufi, *Fuoco grande* cit., p. 9.

⁵² Ivi, p. 10.

⁵³ Ivi, p. 19.

⁵⁴ Questo fondamentale tema tornerà anche nel *Fossile*: «Era il letto mio e di Giustino e avrebbe dovuto essere un letto di morte per tutti e due» (B. Garufi, *Il fossile* cit., p. 11).

⁵⁵ C. Pavese-B. Garufi, *Fuoco grande* cit., p. 44.

Qui poi, hai visto, non è stato un gran dolore. In fondo, ai parenti si è attaccati se abbiamo vissuto insieme a loro. Anche per i figli dev'essere lo stesso. Se li metti al mondo e poi vai per conto tuo, credo si resti indifferenti anche se li vedi morire —. Pensai nuovamente «sono un mostro»⁵⁶.

Fino a giungere alla lucida constatazione del capitolo X, in cui la fuga di Silvia e la morte del figlio sono legate da un forte nesso causale («Giustino non sarebbe morto se io gli fossi stata vicina [...]. Finalmente la bara è interrata. Torniamo a casa»⁵⁷). Ma è soltanto nell'ultimo capitolo, quando la vediamo sul carro seduta a fianco dell'avvocato durante il tragitto notturno verso la fiera di Lauria, che emergono con chiarezza le ragioni profonde che hanno spinto Silvia a scappare da Maratea. Al contatto fisico con l'avvocato, vediamo riemergere le stesse dinamiche osservate al capitolo II accanto a Giovanni al momento di lasciarlo: il ribrezzo, il disgusto e soprattutto il desiderio di fuggire⁵⁸:

Avrei gridato: «Porco, porco unico al mondo». L'avrei frustato in pieno viso. Lui riprese pacato: — Non capisci. Mai ho tradito tua madre, lei invece l'ha capito, che non le ho mai fatto un torto. Con te è stata un'altra cosa. Tu e lei per me siete lo stesso [...]. Io dissi come fra me: — Da allora ogni volta è lo stesso. Non c'è differenza. Sempre lo stesso orrore. Ogni volta la stessa aggressione, l'*impulso di fuggire*, un senso di essere ingannata⁵⁹.

Anche da questi pochi rilievi si evince come i tre nuclei mitici estrapolati da Pavese nella sua breve nota sul *Libro postumo*, cioè l'«imprevisto» della maternità non voluta, il conseguente desiderio di morte nella madre («morire della morte del figlio, questo è il *mito*») e la fuga perenne intesa come destino («Silvia, il cui destino è non lasciarsi penetrare») ritornino puntualmente nel romanzo incompiuto.

Sarebbe dunque questo il mitologema di Bianca che abbiamo cercato di mettere in evidenza attraverso l'intricata rete di testi di Pavese e Garufi nell'arco di tempo compreso tra il 1945 e il 1947. Si sarà evinto, spero, la stretta connessione tra il personaggio di Silvia e le ninfe dei *Dialoghi con Leucò* (Britomarti, Circe, Calipso), che condividono il destino della fuga e la ritrosia a lasciarsi possedere e fermare da un uomo. Sotto questo aspetto, la rupe di Silvia, condannata a fuggire e quella di Britomarti nel dialoghetto *Schiurma d'onda* costituirebbero lo stesso archetipo.

Più arduo, in apparenza, riuscire a trovare un mito che, oltre agli elementi già messi in evidenza conservi anche quello, presente nel mitologema di Silvia,

⁵⁶ Ivi, p. 47.

⁵⁷ Ivi, p. 55.

⁵⁸ La scena sarà ripresa e ampliata nel *Fossile* (ivi, pp. 79-80).

⁵⁹ Ivi, p. 57.

della morte del figlio. Esiste tuttavia una terza figura mitica, centrale nel libro di Pavese, che è la stessa Leucò. Quest'ultima, nel mito, rappresenta la metamorfosi di Ino, moglie del re Atamante. Dopo esser stata la nutrice di Dioniso, Ino attira l'ira di Giunone che la fa impazzire assieme al marito. Mentre quest'ultimo, scambiandolo per un cervo, uccide il figlio Learco, Ino si getta in mare con l'altro figlio Melicerte. Così nasce Leucò: dopo il salto, Ino muta forma e diventa una ninfa marina. Ora, nel mito ovidiano delle *Metamorfosi*, il sacrificio del figlio viene descritto dettagliatamente e vi ritroviamo, non a caso, l'elemento centrale del mitologema di Silvia, cioè la rupe. Con in più, rispetto agli altri miti fin qui enucleati, l'emergere del tema del «figlio sacrificato», Melicerte. Abbiamo citato a più riprese la stretta concatenazione osservabile in *Fuoco grande* tra la maternità di Silvia e il forte desiderio di gettarsi dalla rupe, direttamente riconducibile a quella volontà di «morire della morte del figlio» cui anche Pavese alludeva nelle sue lucide pagine sul libro di Bianca. Ebbene, non solo nel mito di Ino/Leucò raccontato da Ovidio ritroviamo tutti questi elementi (il salto, la rupe, il figlio sacrificato) ma osserviamo che Ovidio indugia, al momento di descrivere il salto di Ino dalla rupe, sull'effetto prodotto dall'acqua al momento dell'impatto. Si tratta, in effetti, della schiuma che biancheggia in superficie. Non crediamo casuale il fatto che il dialoghetto di Saffo e Britomarti, tutto incentrato sul mitologema del salto, insista costantemente sul *leitmotif* della spuma del mare, dalla breve introduzione di Pavese, a vari sintagmi ricorrenti⁶⁰ e, soprattutto, al titolo stesso, *Schiuma d'onda*. Estremamente significativo anche il fatto che l'unico mito del salto contenuto nelle *Metamorfosi* che si soffermi sull'immagine della «schiuma» provocata dal suicidio dalla rupe sia proprio quello di Ino/Leucò. Tale mito non compare direttamente nel dialoghetto di Pavese. Ma ricostruendo la rete sotterranea di temi e immagini legate all'archetipo della ninfa (col personaggio di Silvia a fare da collante) è possibile tenere assieme tutto il materiale. Non dimentichiamo che la ninfa Leucò è stata scelta da Pavese come titolo del libro, che essa viene giustapposta a Bianca nella copia dei *Dialoghi* inviata da Cesare all'amica («A Bianca – Circe – Leucò | Pavese | nov. '47») e soprattutto che essa evoca un tragico suicidio da una rupe e l'idea, che è al centro di *Fuoco grande*, di un figlio sacrificato. Leggiamo dunque un estratto del racconto ovidiano:

Improvvisamente, Atamante figlio di Eolo esclama furioso in mezzo alla reggia: «Iuh, compagni, tendete le reti in questa macchia!» [...] E uscito di senno si lancia all'inseguimento della moglie, [...] le strappa dal seno il figlio Learco che ride e tende le piccole braccia [...] e gli fracassa il viso contro una dura pietra, spietato. Allora la madre sconvolta [...] si mette a ululare e coi capelli sciolti,

⁶⁰ «[...] lasciar la terra e diventare *schiuma d'onda*», «hai voluto sfuggire, e sei *schiuma* anche tu», «altre volte sei scoglio tu stessa, e la *schiuma* – il tumulto – si dibatte ai tuoi piedi» (C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit., pp. 47-50).

fuori di sé, fugge portandosi via sulle braccia denudate il piccolo Melicerte e gridando «Evoè, Bacco!» [...]. Pende sul mare *una rupe*. La base è scavata dai cavalloni e le onde vi s'insinuano, al riparo dalle piogge: la parte superiore si drizza salda e sporge sul mare aperto. Ino vi sale di corsa [...] e senza esitare, senza alcuna paura, *si getta* dall'alto in mare *assieme al suo fardello*. *L'onda*, all'urto, *schiumeggia* [percutsa recanduit unda]⁶¹.

In una fitta rete di mitologemi incrociati, le figure di Circe, Britomarti, Ino e Leucò convogliano e fanno segno verso il tragico destino della ninfa, ignorato dalla ninfa stessa: l'eterna fuga dall'amore, la paura di abbandonarsi alla vita reale, il sacrificio dei figli che ne consegue. Nel personaggio di Silvia, tutti questi aspetti convogliano con estrema precisione.

Resterebbe ancora da chiarire un punto, volutamente mantenuto in oscura ambiguità per tutto il romanzetto, inerente il probabile stupro subito da Silvia. Segnaliamo a tal proposito che i miti classici presentano anche in questo frangente alcuni archetipi interessanti cui rapportare la vicenda della protagonista femminile di *Fuoco grande*. Uno in particolare, contenuto al libro IV delle *Metamorfosi*, riguarderebbe la violenza sessuale subita da Leucòtoe (che vi sia un'ulteriore parentela con Leucò?...) a opera del Sole. Quest'ultimo s'introduce sotto mentite spoglie nella camera della ragazza mentre questa, assieme a dodici ancelle, è «intenta a far girare il fuso e a trarre lisci fili al chiarore di un lume»⁶² (forse una sovrapposizione, questa, tra la Silvia di *Fuoco grande* e quella leopardiana, l'altra tessitrice che, come del resto Calipso nel V libro dell'*Odissea*⁶³, «percorre una tela?»). Dopo aver assunto le sembianze della madre, Apollo si avvicina alla giovane che, «vinta dal fulgore del dio, *subisce violenza* senza protestare» («victa nitore dei posita vim passa querella est»⁶⁴). Non è forse un caso che, prima che la violenza (tra l'altro accettata di buon grado) del dio si abbatta su Leucòtoe, quest'ultima faccia cadere a terra proprio «la conocchia e il fuso» («et colus et fusus digitis cedere remissis»⁶⁵), cioè i simboli di quelle virtù domestiche che per il Pavese dei *Dialoghi* sono proprio ciò da cui le ninfe fuggono con terrore? Non dimentichiamo che in ottica odissiaca la «tela» è simbolo non della ninfa, ma della donna da cui l'eroe vuole tornare, Penelope, e che nell'amaro gioco delle parti cui l'eroe dell'*Odissea* sottopone la seduttrice Circe, l'immagine del telaio viene evocata da Pavese per suggerire il sofferto passaggio dalla ninfa alla donna:

⁶¹ Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Mazzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. 156-159.

⁶² Cfr. *Metamorfosi*, IV: «levia versato ducentem [Leucothoën] stamina fuso».

⁶³ Cfr. *Odissea* V, 61-62: «[...] lei dentro, cantando con bella voce / e percorrendo il telaio con spola d'oro, tesseva» (Omero, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1963, p. 131).

⁶⁴ Ovidio, *Metamorfosi* cit., pp. 142-143.

⁶⁵ *Ibidem*.

CIRCE E poi mi disse di cantare. E cantando *mi misi al telaio* e la mia voce rauca la feci voce della casa e dell'infanzia, la raddolcii. Gli fui Penelope. Si prese il capo tra le mani.

LEUCOTEIA Chi rideva alla fine?

CIRCE Nessuno, Leucò. Anch'io quella sera fui mortale⁶⁶.

Sulla base dei racconti mitologici che sembrano aver nutrito il suo complesso personaggio, è come se Silvia accogliesse in sé l'aura mitica e fuori dal tempo di Britomarti, Leucòtea e Leucòtoe, crisalide in attesa di compiersi in una Penelope o in una Circe pentita. In realtà, e lo testimoniano le vicende personali oltreché artistiche legate alla composizione di *Fuoco grande*, quello che abbiamo esposto come «mitologema di Silvia» sembra non aver retto all'urto di tutto lo scabroso materiale emerso in seguito all'esperimento del romanzo a quattro mani. Perennemente in fuga da se stessa, Bianca rifiuterà di affrontarlo e il romanzo sarà destinato a rimanere incompiuto.

3. Stupisce constatare, mettendo a confronto alcuni significativi testi epistolari e letterari della «coppia discorde» Pavese-Garufi, la persistenza di un'immagine, quella dello «sprofondamento». Nella famosa lettera del 25 novembre 1945, Pavese vi ricorreva per esemplificare a Bianca le nefaste conseguenze d'una relazione reciproca vissuta unicamente sotto il segno della «passione». Se quest'ultima, ridimensionata dall'amicizia e dalla speranza di fondare un rapporto su nuove basi, viene definita da Pavese come «vana», il volerla attaccare a ogni costo equivarrebbe ad annegare in un abisso e a «trascinare per il collo anche l'altro»: «B., nessuno più di me sa quanto sterile e vana sia una passione (per questo ti dicevo ieri di provare a leggere il mio diario [...]), ma questa è stata finora il mio modo istintivo di afferrarmi a una persona e alle sue cose, *come chi annega prende per il collo l'altro*»⁶⁷.

Stessa immagine, ma a segni invertiti (a scrivere è Bianca), in altri due luoghi: nel passo della rupe di *Fuoco grande*, in cui Silvia spiega a Giovanni le ragioni del suo abbandono e nella prosa *Il salto*, dove l'immagine dello sprofondamento⁶⁸ si carica di un ulteriore motivo, quello dell'impossibilità di risalire:

Continuai: – Ho intuito cose terribili sul mio conto. Credo di averti lasciato quando fui certa che non c'era speranza, mai niente per me che fosse da realizzare. E allora tutto acquisiva un volto diverso. Non lasciarti significava *trascinare anche te in fondo al pozzo*⁶⁹.

⁶⁶ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit., p. 115.

⁶⁷ *Una bellissima coppia discorde* cit., p. 14.

⁶⁸ L'immagine ritornerà, quale *leitmotif* di Silvia, anche nel *Fossile*: «Silvia adesso sembrava addormentata; come se ci credessi, la scossi leggermente. / – Non dormo, – disse. – Non ho più forza, sto per *sprofondare*» (B. Garufi, *Il fossile* cit., p. 41).

⁶⁹ C. Pavese-B. Garufi, *Fuoco grande* cit., p. 45.

Diceva: «Stavolta non c'è niente da fare, *stavolta è impossibile risalire*». Io sentivo che si commiserava. Diceva: «Che peccato, che gran peccato, sono come in un pozzo». / Io le avevo detto nel discorso: «In questi casi bisogna sapere di che si tratta. Basta sapere con chiarezza e subito ci si può salvare»⁷⁰.

Abbiamo sufficientemente esaminato le molteplici valenze assunte dall'archetipo del salto dalla rupe nella scrittura di Bianca. Vorremmo ora ritornare, in conclusione, ai mitologemi di Pavese per cercare di capire la valenza, se ve ne è una, della sua discesa agli inferi e della «direzione della cura» suggerita all'amica e a se stesso per poter uscire dall'abisso delle passioni e risalire in superficie. Questa *etica*, che non avremmo difficoltà a definire eroica, è tipica del nostro autore, e allude su più vasta scala alla lotta quotidiana col demone ancestrale della «carne e del sangue» che attrae e assieme terrorizza lo scrittore. La rinuncia è dura, la lotta continua. I lettori di Pavese sanno bene che dietro i veli di ogni ripetizione rituale, ivi compresa quella della pratica letteraria, continuano a ribollire gli archetipi dell'inconscio, descritti in vari passi del diario come nutriti di «sesso, vita, carne e sangue»⁷¹. Basterebbe, per capirlo, la lettura d'uno degli ultimi passi del diario in cui Pavese, dopo gli ultimi sussulti della speranza⁷², l'abbandono di Constance e l'ineluttabile riproporsi della regola generale, si riconosce sì «re del suo mestiere», ma ribadisce il fatto che ai «trionfi» dello spirito «manca la *carne*, manca il *sangue*, manca la *vita*»⁷³. Seguirà pochi giorni dopo la chiusa lapidaria del diario a decretare l'interruzione della scrittura e l'uscita dal carcere dell'esistenza: «Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più»⁷⁴.

Ma se è vero, come si legge in un passo del *Mestiere di vivere*, che la vita inconscia e il «sangue ricco» dominano tutti i «sensuali che non sanno dominarlo»⁷⁵, nondimeno, in una sorta di ironia demistificante, accogliere il mestiere di scrivere in seguito all'impossibilità di esercitare l'altra arte suprema, quella di vivere, riesce nello scopo di convertire i terribili fantasmi della vita simbolica nel consapevole *envers* della creazione letteraria. È a questo punto che la condizione di

⁷⁰ *Una bellissima coppia discorde* cit., p. 140.

⁷¹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 284-285.

⁷² Si leggano in particolare le annotazioni del 9, 16, 21 marzo 1950: «Battito, tremore, infinito sospirare. Possibile alla mia età? Non mi succedeva diverso a 25 anni. Eppure ho un senso di fiducia, di (incredibile) tranquilla speranza» (9 marzo); «Il passo è stato terribile eppure è fatto. Incredibile dolcezza di lei, parole di speranza. Darling, sorriso, lungo ripetuto piacere di star con me» (16 marzo); «Tutto tende a separarmi da lei, a rimandarla in Am., a bloccare Roma, a sbaraccare tutto. Soffrivo così *prima*? Sì, allora soffrivo per la paura di morire. Ora, per quella di perderla» (21 marzo).

⁷³ Ivi, p. 400.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ «... come tutti gli uomini sensuali, un pauroso... Sensuale vuol dire non chi ha il sangue ricco ma chi non sa dominarlo e ritiene *unic*i piaceri quelli del senso. È mancanza d'inibizione» (ivi, p. 199).

nullità, o per meglio dire la consapevolezza di essere condannato a *tale nullità*, si converte in vocazione e viene assunta da Pavese come destino e dovere. Non più stretto dalle passioni della vita da vivere, lo scrittore ricrea attorno a sé un isolamento integrale, un «refrigerio di esser solo»⁷⁶ sentito come l'«unico bene quotidiano», suffragato tanto dall'ineluttabilità d'un destino già assegnato quanto da una strenua etica del lavoro. La letteratura può così ridefinirsi come *praxis*, nei termini cioè di un'etica, di un atto concreto, che ha il fine in se stessa. Ciò permette a Pavese di dimenticare i fallimenti dell'uomo pratico e di riabilitare la scrittura come prassi quotidiana, sottraendo l'atto all'imperativo categorico della vita reale, del sangue e della carne. Non è certo un caso che se, nella lettera del 1945 a Bianca, Pavese evocava proprio l'immagine dell'inabissamento senza ritorno a proposito della «vana passione» («come *chi annega* prende per il collo l'altro»), in altri testi esalti come eroica la virtù della continenza, che subito si trasforma, sul piano letterario, in dedizione alla scrittura e luminosa etica del lavoro. È da questa contrastante vocazione, da un lato dell'amante smanioso condannato all'impotenza e dall'altro dell'inflessibile lavoratore che accoglie il dovere rituale e luminoso del mestiere di scrivere che sono nutrite molte lettere tra Pavese e la Garufi. Così in una del 26 febbraio 1946, la paternità platonica di figli spirituali viene accolta dallo scrittore in seguito al divieto di poter generare figli di carne: «Di' pure che sono pedante, e brullo e antipatico e che non ti voglio bene, non me ne importa. Quando mi si vieta di essere padre di figli, io divento padre spirituale, e non si scappa»⁷⁷.

Oppure, nella medesima, la vittoria trionfale, petrarchesca, sulla «doppia catena» che gli impediva di poter vivere un rapporto sereno con l'amica: «[...] bruciata la carnale connivenza, con tutto quello che importava di *doppia catena*, non resta che questo tenerci a rispetto, questo servirci l'uno dell'altro senza infingimenti né doveri assoluti»⁷⁸.

Ma si veda anche la lettera del 26 febbraio, in cui Pavese fa l'elogio della lontananza ma tiene a precisare subito dopo che tale lontananza «non deve durar troppo»: «Non c'è niente che renda più felici che avere lontano una persona che si ricorda di noi con dolcezza. È quasi meglio che averla vicina. Ma l'assenza non deve durar troppo». Basta infatti la speranza di un incontro con Bianca, all'epoca alloggiata alla colonia della salute Arnaldi di Uscio, per risvegliare gli archetipi notturni, ancestrali, della «carne» e del «sangue», ben noti ai lettori del *Mestiere di vivere*: «Sta' certa che, non fosse altro che per mordere la tua *carne* e il tuo *sangue*, tengo a vederti» (I Marzo 1946)⁷⁹. Particolarmente significativa anche la chiusura della lettera del 7 marzo 1946 in cui le due dimensioni in lotta nella scrittura

⁷⁶ Ivi, p. 314.

⁷⁷ Ivi, p. 42.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, pp. 44-45.

ra pavesiana sono giustapposte: «Grazie, cara sorellina, ma io credo che sarà più proficuo tra noi il rapporto amanti-in-lotta, odi-et-amo, *Alla sua donna*, baci – morsi»⁸⁰. Sulla stessa falsariga una lettera del 17 aprile 1946 in cui Pavese giustifica la crudeltà del suo stile epistolare confessando alla Garufi che «questo maltrattarci insaziabile è sincero e dopotutto produttore. Noi siamo una bellissima coppia discorde, e il sesso – che dopotutto esiste – si sfoga come può»⁸¹.

D'altra parte, additando a Bianca la giusta «direzione della cura», Pavese innesca sul tema della smania passionale l'altro, in perfetta sintonia con l'esperimento di *Fuoco grande*, dell'eroismo letterario. L'amante smanioso si trasforma in un amico premuroso e prodigo di consigli e rampogne. Ponendosi come padre spirituale nonché argine alle continue dispersioni e inconcludenze di Bianca⁸², Pavese esalta la propria solitudine e spinge l'amica a fare altrettanto, a scrivere e ad accogliere a sua volta il destino di scrittrice⁸³, spesso in toni bruschi («Cosa sono queste lagne che non hai voglia di leggere? Smettila e lavora. Non sai che la lettura è la balia della scrittura?»⁸⁴). Oppure oppone orgogliosamente la sua solitaria, monastica etica del lavoro («Io sono un lavoratore»⁸⁵, «Io non ho amici qui, ma abitudini»⁸⁶) alla presunta vita mondana di Bianca: «Io qui vivo solo e tragicamente. Con la tua facilità a farti amica anche della scopa, non puoi capire che cosa significhi essere solo *tutte* le sere. Ma ci sono abituato, e dopotutto il mio significato nel mondo è di scrivere qualcosa. Scriverò»⁸⁷. Talvolta, la condizione dello scrittore si carica della responsabilità di chi si sente «uno dei maggiori spiriti del secolo» e «sprofonda nella solitudine di chi c'è arrivato solo per-

⁸⁰ Ivi, p. 49.

⁸¹ Ivi, p. 68.

⁸² Si leggano in particolare la lettera del 26 febbraio 1946, in cui Pavese riprende severamente la Garufi per la sua incostanza nelle occupazioni («in questo modo ti confermi nell'andazzo di sfiorare un'occupazione e poi mollarla, *more solito*. Di' pure che sono pedante, e brullo e antipatico e che non ti voglio bene, non me ne importa» (ivi, p. 42), quella del 29 aprile 1947, «E poi pretendi che io prenda sul serio i tuoi propositi. È quasi un anno ch'io sono convinto che tu non porterai *mai* niente a termine. Ecco perché sono "cinico arcigno disper. ecc"» (ivi, p. 103) e soprattutto le dure critiche contenute in quella del 10 gennaio 1948, «Ma del resto è chiaro che della letteratura te ne infischi. Ne tratti con quel romantico sdegno [...] che vuol dire una cosa sola: superamento della vile pagina scritta [...] Fai una cosa sola, Bianca, e falla bene» (ivi, pp. 113-114), del 23 agosto 1848 («Tanto per cambiare cambi di nuovo. [...] Poi ti lamenti della solitudine. Sfido. Solitario è chi non ha una passione. Chi cambia la passione ogni tre mesi (parlo di lavoro) s'annoia [...] Tu fai le solite partenze, io le solite prediche» (ivi, pp. 117-118) e del 3 febbraio 1950, «E tu, sei sempre dell'idea di tutto tentare e niente fermarti? Io su questo fatto sono irriducibile e sto anzi teorizzando la *monotonia*, l'insistenza su un solo esperimento, come la condizione di ogni validità» (ivi, p. 122).

⁸³ «A tradurre c'è sempre tempo e sarai sempre capace. Adesso romanza, romanza, e convinciti che sai farlo – così quando ritorni sarai veramente rinata» (ivi, p. 32).

⁸⁴ Ivi, p. 75.

⁸⁵ Ivi, p. 38.

⁸⁶ Ivi, p. 99.

⁸⁷ Ivi, p. 56.

ch'era solo e non può mangiare la torta e conservarla, e deve rassegnarsi a lasciare che il mondo turbini e gli altri, se mai, battano alla porta»⁸⁸.

In altre parole, la dimensione eroica affidata alla letteratura consisterebbe per Pavese nell'individuare, o meglio nell'additare, un itinerario di discesa agli inferi che possa poi sancire un ritorno in superficie e la conseguente liberazione dalle potenze demoniche che infestano la vita dell'io. È interessante recuperare, a questo proposito, l'immagine evocata da Pavese nella lettera alla Garufi in cui il romanzo *Fuoco grande* veniva definito come un viaggio infero fatto allo scopo di far emergere il subconscio dei suoi autori (non dimentichiamo a tal proposito che Pavese aveva proposto come primo titolo del libro *Viaggio nel sangue*⁸⁹, riprendendo un simbolo ricorrente nella sua opera ogniqualvolta vengano tirate in ballo le forze mitiche, ancestrali, della terra e dell'istinto). Risultato finale dell'esperimento sarebbe dovuto essere l'«emersione del pus che abbiamo dentro». Quanto all'atto, anch'esso profondamente orfico, della risalita, veniva definito da Pavese con la significativa espressione «portare a galla»: «Sapevo bene, imbarcandomi in questo libro, che l'impresa avrebbe *portato a galla* tutto il pus che abbiamo dentro, e non mi spavento delle parole [...]»⁹⁰.

Se il mitologema della discesa è nella scrittura della Garufi sinonimo di caduta, perdizione, e non concede alcuna forma di riscatto, nella voce di Pavese, al contrario, contempla sempre il movimento inverso, ascensionale, verso la superficie⁹¹. Così nella già citata prosa di Bianca, *Il salto*, la voce della coscienza che già abbiamo detto appartenere all'amico Cesare, suggerisce, tra le righe, la possibilità della risalita che la donna si rifiuta di cogliere:

Diceva: «Stavolta non c'è niente da fare, *stavolta è impossibile risalire*» (↓). Io sentivo che si commiserava. Diceva: «Che peccato, che gran peccato, sono come in un pozzo» [...].

Dissi: «Tu sai quanto sono infelice, eppure non mi riduco in questo stato, casco nel pozzo perché voglio *toccare il fondo* (↓), lo tocco di prepotenza, così posso *risalire* (↑)». E lei mi disse: «Tu hai una mania che ti salva»⁹².

Non diversamente dal cantore Orfeo che, scampato al suo periplo infernale, seppe avere la meglio sul «mondo sotterraneo delle beatitudini ctonie» richiamato dalla solita coppia archetipica del «sesso e del sangue»⁹³, Pavese intuisce,

⁸⁸ Ivi, p. 38.

⁸⁹ Si leggano a tal proposito le *Note al testo* (in *Fuoco grande* cit., p. XL).

⁹⁰ Ivi, p. 44.

⁹¹ Certo in maniera consapevole, Bianca rimetterà in bocca a Giovanni questo motivo nel *Fossile*: «In quel momento capii che anch'io potevo *affondare* con lei, e più che mai mi strinsi in me. *Io non volevo colare a picco*» (B. Garufi, *Il fossile* cit., p. 42).

⁹² *Una bellissima coppia discorde* cit., pp. 139-141.

⁹³ «Il sesso, l'ebbrezza e il sangue richiamarono sempre il mondo sotterraneo e promisero a più d'uno beatitudini ctonie. Ma il tracio Orfeo, cantore, viandante nell'Ade e vittima lacerata

oltre il destino di fuga eterna protratto da quelli che, come Silvia, il «sangue» se lo portano dentro, una seconda strada che solo gli eroi possono percorrere. Essa consiste tanto nel farsi attraversare dai demoni quanto nel muovere un passo al di là di *essi*, nel tentativo costante e sofferto di addomesticarli, comprenderli e aggiogarli a un'etica virtuosa della parola che in qualche modo li neutralizzi e rimetta in gioco. Come la misteriosa alchimia, di cui si legge in un passo del diario, «per cui il fango diventa oro»⁹⁴, o come il «rullo compressore sull'erba» che «oppone a ogni compiacenza passionale una dura volontà di estirpamento»⁹⁵, la fermezza di Pavese nell'attraversare le «offese della vita» con la letteratura⁹⁶ ambisce a diventare un mestiere e una pratica⁹⁷, disciplinata da una ferrea regola del lavoro che si pone, come obiettivo più alto, la *neutralizzazione* degli archetipi inconsci e il compimento dell'opera letteraria.

Come non citare, a tal proposito, una delle metafore più belle della nostra letteratura per alludere, con un'immagine più volte addotta in queste pagine, alla liberazione dalle passioni? Ci riferiamo, ovviamente, al «salto dalla rupe di Leucade» contenuto nel dialogo leopardiano di *Colombo e Gutierrez* in cui gli amanti, dopo aver spiccato il salto, ne riemergono «liberi dalla passione amorosa»:

Scrivono gli antichi, come avrai letto o udito, che gli amanti infelici, *gittandosi dal sasso* di Santa Maura (che allora si diceva di Leucade) giù nella marina, e scampandone; restavano, per grazia di Apollo, liberi dalla passione amorosa. Io non so se egli si debba credere che ottenessero questo effetto; ma so bene che, usciti di quel pericolo, avranno per un poco di tempo, anco senza il favore di Apollo, avuta cara la vita che prima avevano in odio; o pure avuta più cara e più pregiata che innanzi⁹⁸.

Se la rupe di Silvia è sinonimo di fuga, se il suo salto ambisce alla liberazione estrema da tutti quegli archetipi che influenzano la vita errante e si pone come fine senza possibilità di risalita, l'eroe orfico, come l'amante infelice (ancora Saffo?) trova il coraggio di saltare per poi tornare, «libero dalle passioni», in superficie. Tale era forse, nelle intenzioni di Pavese, il senso profondo di *Fuoco grande*, nonché del «bubbone da svuotare» cui lo scrittore alludeva in un'altra lettera all'amica. Ma di fatto, alla fine della vicenda umana e letteraria del ro-

come lo stesso Dioniso, valse di più» (C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit., p. 76).

⁹⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 130.

⁹⁵ Ivi, p. 131.

⁹⁶ «La letteratura è una difesa contro le offese della vita» (10 novembre 1938), ivi, p. 135.

⁹⁷ Nota Zaccaria che l'autodisciplina letteraria in Pavese tende a «sottoporre gli impulsi immediati al rigoroso controllo di una disciplina formale» al fine di allontanare le «tentazioni di un romanticismo torbido e sentimentale» (Giuseppe Zaccaria, *Cesare Pavese. Percorsi della scrittura e del mito*, Vercelli, Mercurio, 2009, p. 38).

⁹⁸ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, in *Poesie e prose*, II, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2009, p. 151.

manzo, dei due amanti pare sia stato Cesare l'unico ad aver trovato il coraggio del salto. In perenne fuga da se stessa e da quell'«imprevisto» che la stesura del romanzo aveva prepotentemente ricondotto alla sua attenzione, Bianca, malgrado i duri rimproveri di Pavese, si rifiuterà di ultimarla: «E poi pretendi che io prenda sul serio i tuoi propositi. È quasi un anno ch'io sono convinto che tu *non porterai mai niente a termine*»⁹⁹.

L'eroe e la ninfa protraggono così, come nel mito antico, i loro destini di fuggitivo e inseguitore.

⁹⁹ Lettera a Bianca Garufi del 29 aprile 1947 (in *Una bellissima coppia discorde* cit., p. 103).



Mino Maccari, *Ritratto di Romano Bilenchi* (1931).

LA CATEGORIA DI TESTO «NON FINITO» E «FINITO»
NEGLI «ANNI IMPOSSIBILI» DI BILENCCHI

Alberto Cadioli

1. Si potrebbe dire che, per certi autori, la categoria di «testo non finito», e di conseguenza di «testo finito», riguarda in modo specifico il tempo ininterrotto della scrittura, il cui «cantiere» è infatti sempre pronto a riaprirsi ogni qualvolta il testo viene riproposto in nuove edizioni.

Consapevole che ogni narrazione è sempre perfezionabile nei suoi aspetti stilistici e linguistici, Romano Bilenchi è intervenuto di edizione in edizione su ogni racconto e romanzo, per cui è ormai un *topos* critico inevitabile il richiamo alla sua nevrastenia correttoria¹. Nelle pagine che seguono, tuttavia, si vuole richiamare l'attenzione non tanto su questo aspetto, quanto sulla trasformazione di alcuni testi bilenchiani che, completi e autonomi alla loro prima edizione, vengono via via modificati nel corso degli anni, e inseriti infine in una struttura che li definisce in modo nuovo e dà loro un nuovo statuto.

Si fa qui riferimento a *La siccità* e a *La miseria*, che, usciti per la prima volta, in rivista, rispettivamente, nel 1940 e nel 1941², sono poi entrati in diverse raccolte (ogni volta con significative innovazioni testuali), senza che si mettesse in discussione la loro autonomia. Nel 1984, accostati al *Gelo* – un'ampia narrazione a sua volta uscita autonomamente nel 1982 – sono pubblicati in un volume dal titolo nuovo e specifico, *Gli anni impossibili*, con il quale si segnala subito una novità, poiché fino a quel momento i titoli delle raccolte coincidevano con quello di uno dei racconti o indicavano semplicemente il genere (per dare solo alcuni esempi: *«Anna e Bruno» e altri racconti*, nel 1938³; *La sicci-*

¹ Maria Corti coniò a questo proposito la fortunata espressione «nevrastenia stilistica»: si veda Maria Corti, *Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1979 (poi in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 43).

² Rispettivamente su «Primato», a. I, n. 10 e n. 11 (del 15 luglio e del 1 agosto 1940) e su «Tempo», del 20-27 febbraio 1941.

³ Romano Bilenchi, *«Anna e Bruno» e altri racconti*, Firenze, Parenti, 1938.

tà, nel 1941⁴; «*Dino*» e *altri racconti*, nel 1942⁵; *Mio cugino Andrea*, nel 1943⁶; *Racconti*, nel 1958⁷; «*Il processo di Mary Dugan*» e *altri racconti*, nel 1972⁸; *La siccità e altri racconti*, nel 1977⁹).

Sergio Pautasso, nei risvolti di copertina del volume degli *Anni impossibili*, pur considerando che ciascun racconto non perdeva «la propria autonomia», osservava che «Così sistemati i tre racconti bilenchiani concorrono a costituirsi in un nucleo omogeneo», tanto più che lo scrittore «finisce [...] per dare unità alle proprie prove narrative e i vari frammenti sono come attratti dalla forza aggregante della composizione»¹⁰.

In risposta a una lettera dello scrittore nella quale si parlava del testo destinato al risvolto, Pautasso annotava: «Tu tendi a negare i collegamenti, io invece a vedere una coerenza interna. Il che non significa affatto che tu abbia voluto arrivare per frammenti a un romanzo, solo che la forza delle cose, secondo me, ha finito per imporsi»¹¹. Bilenchi, almeno stando alla fonte indiretta rappresentata dalla lettera citata, parlava piuttosto di «racconti» che producevano «altri racconti»¹², ma l'editore aveva buon gioco, per altro introducendo apertamente una propria interpretazione, a sottolineare che «questi racconti hanno un fondo comune, rivelano a posteriori una coerenza che è indipendente da eventuali disegni unitari»¹³.

La testimonianza potrebbe confermare uno dei più evidenti cardini intorno cui ruotano le edizioni novecentesche: la costruzione di una «forma dell'edizione» – definibile come l'insieme delle caratteristiche testuali e materiali che compongono l'edizione offerta a una comunità di lettori – è il risultato del confronto (quando non dello scontro) tra volontà dell'autore e volontà dell'editore.

Sarebbe dunque frutto della volontà editoriale il suggerimento di una mo-

⁴ R. Bilenchi, *La siccità*, Firenze, Edizioni di Rivoluzione, 1941 (l'edizione sarà poi indicata con il titolo e l'anno).

⁵ R. Bilenchi, «*Dino*» e *altri racconti*, Firenze, Vallecchi, 1942.

⁶ R. Bilenchi, *Mio cugino Andrea*, Firenze, Vallecchi, 1943.

⁷ R. Bilenchi, *Racconti*, Firenze, Vallecchi, 1958.

⁸ R. Bilenchi, «*Il processo di Mary Dugan*» e *altri racconti*, Torino, Einaudi, 1972.

⁹ R. Bilenchi, *La siccità e altri racconti*, Milano, Mondadori, «Oscar», 1977.

¹⁰ Sergio Pautasso, primo risvolto di copertina, in R. Bilenchi, *Gli anni impossibili*, Milano, Rizzoli, 1984 (l'edizione sarà poi indicata con il titolo e l'anno).

¹¹ La lettera di Sergio Pautasso (del 5 settembre 1984) è ora riprodotta parzialmente in M. D. [Massimo Depaoli], *Note ai testi. Gli anni impossibili*, in R. Bilenchi, *Opere complete*, a cura e con introduzione di Benedetta Centovalli, cronologia, note ai testi e bibliografia a cura di Benedetta Centovalli, Massimo Depaoli e Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, «Bur», 2009, p. 1166. Andrà detto che le lettere di Bilenchi a Sergio Pautasso (nei primi anni Ottanta direttore letterario della Rizzoli) sembrano irreperibili, come ormai è irreperibile tutto l'archivio personale di Sergio Pautasso che le custodiva.

¹² «Che «racconti abbiano prodotto altri racconti» è verissimo», scriveva Pautasso citando Bilenchi (*ibidem*).

¹³ *Ibidem*.

dalità di lettura che interpreta *Gli anni impossibili* come libro unitario. E tuttavia è anche per volontà dell'autore che dal 1984 *La siccità, la miseria, Il gelo* sono sempre pubblicati insieme¹⁴, in particolare nelle edizioni che hanno dato un assetto stabile all'intera opera bilenchiana: *Opere*, del 1997, e *Opere complete*, del 2009 (quest'ultima con gli scritti giovanili *Vita di Pisto* e *Cronaca dell'Italia meschina ovvero Storia dei socialisti di Colle*, mai più ripresi dopo la prima edizione degli anni Trenta).

Nell'introdurre *Il gelo* nella sua prima edizione, Geno Pampaloni scriveva che «Romano Bilenchi riprende, dopo quarant'anni, il filo de *La siccità* e de *La miseria*, quasi a completare un'ideale trilogia»¹⁵: quel «quasi» può essere tolto, ed è quanto si cercherà di mostrare in queste pagine. Del resto anche Leone Piccioni, cui *Il gelo* è dedicato, affermava esplicitamente che con *Il gelo* «si compie quella "trilogia" dei racconti lunghi che fin da allora [all'uscita della *Siccità* e della *Miseria*] c'era da aspettarsi»¹⁶.

Si potrebbe dunque ripetere, anche davanti agli *Anni impossibili*, che *habent sua fata libella* o, per tornare al discorso di «finito» e «non finito», che a volte solo a distanza di tempo ci si accorge di una condizione testuale in evoluzione verso il suo compimento. La narrazione di «momenti di vita» («la vita non si sente sempre, la si sente pulsare a momenti»¹⁷) di un bambino posto davanti al mondo degli adulti, avviata con *La siccità* e proseguita con *La miseria*, si sarebbe dunque conclusa, a distanza di poco più di quarant'anni, con l'unione delle pagine dei primi due testi a quelle del *Gelo*, nelle quali quel bambino è ormai un adolescente.

¹⁴ Già nel 1988 una nuova edizione riproponeva *Gli anni impossibili* (Sansoni, Firenze, 1988, a cura di Leonardo Lattarulo), con alcune varianti autoriali, nonostante il suo carattere scolastico. Questo testo è stato poi utilizzato per la nuova edizione degli *Anni impossibili* raccolta in R. Bilenchi, *Opere*, a cura di Benedetta Centovalli, Massimo Depaoli e Cristina Nesi, prefazione di Mario Luzi, Milano, Rizzoli, 1997; per R. Bilenchi, *Gli anni impossibili*, introduzione di Giuseppe Nicoletti, Milano, Rizzoli, «Bur», 2001, e di nuovo, per le già richiamate *Opere complete* del 2009. Dalle *Opere complete* saranno tratte tutte le citazioni degli *Anni impossibili*, richiamando direttamente nel testo il numero di pagina; sarà segnalato l'uso di edizioni diverse, quando necessario, e saranno indicate le varianti, se coinvolgono i passi citati.

¹⁵ Geno Pampaloni, *Tra storia ed esistenza*, in R. Bilenchi, *Il gelo*, Milano, Rizzoli, 1982, p. VII.

¹⁶ Leone Piccioni, «*Il gelo*», in *Contributi critici su Romano Bilenchi*, a cura di Livia Draghici e Stefano Coppini, con la collaborazione di Fabrizio Massai, Prato, Biblioteca Comunale Alessandro Lazzarini – Edizioni del Palazzo, 1989, p. 200.

¹⁷ Intervista di Anna Dolfi a Bilenchi, uscita, insieme con le interviste a Giorgio Bassani e ad Alessandro Bonsanti, con il titolo *Tre interviste sul tempo*, in «Il contestò», 1980, n. 4-6, e poi raccolta, sotto il titolo *Due interviste sul tempo*, e con il sottotitolo *Memoria d'immaginazione*, in Anna Dolfi, *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 361-365. Qui si cita tuttavia, per omogeneità di richiamo con le altre interviste che saranno citate in seguito, da Romano Bilenchi, *Le parole della memoria: interviste 1951-1989*, prefazione di Romano Luperini, a cura di Luca Baranelli, Fiesole, Cadmo, 1995, dove è riprodotta con il titolo *Memoria d'immaginazione*; la citazione a p. 92.

La lettura critica degli *Anni impossibili*, intrecciata allo studio filologico del percorso correttorio dei testi della *Siccità*, della *Miseria*, del *Gelo*, può portare ad approfondimenti significativi per testimoniare come lo stesso Bilenchi si sia mosso nella direzione di raccordare i tre testi. Del resto, a distanza di qualche mese dall'uscita del libro, rispondendo alle domande di Attilio Lolini che lo intervistava per «l'Unità», lo scrittore non aveva difficoltà ad ammettere: «anche a me, rileggendoli, m'hanno dato l'impressione di una narrazione molto unitaria»¹⁸, e aggiungeva di considerarli «quasi come le bambole russe che da una ne salta fuori un'altra e così via»¹⁹.

L'indagine e la riflessione sono più utili, in questa specifica situazione, se condotte a ritroso: dal volume degli *Anni impossibili* – nella lettura del quale saranno messi in risalto, sebbene in modo esemplificativo, pochi nuclei ricorrenti – si tornerà alle stampe precedenti dei testi che lo compongono (e ai pochi testimoni rimasti, manoscritti o dattiloscritti), con l'obiettivo di evidenziare, se possibile, alcuni cambiamenti introdotti nel tempo per creare legami intertestuali.

Nel frontespizio della prima edizione degli *Anni impossibili* compaiono, sotto il titolo del volume, i tre titoli singoli: è l'estremo lascito (abbandonato nelle edizioni successive) dell'autonomia dei singoli testi, proposti al lettore come parti di una narrazione fondata su un «trittico» (per riprendere la definizione introdotta da Pampaloni e poi utilizzata dalla critica successiva), che si costruisce compiutamente attraverso i rimandi che rimbalzano da un testo all'altro.

L'incipit della *Siccità* («L'anno della siccità segnò il culmine dell'amicizia tra me e mio nonno», p. 607) pone subito in primo piano gli elementi chiave: l'io narrante, la figura del nonno, la condizione di difficoltà che rimanda al titolo.

Il protagonista è un bambino intorno ai dieci anni, che, grazie all'«amicizia» con il nonno (mitizzato via via che aumentano le ore libere passate insieme), scopre «la meravigliosa armonia della campagna» (p. 617), e vi si affida proiettando in essa la possibile armonia tra gli uomini: ma la malvagità umana sembra contaminare la stessa natura («Il sole insorto sulle maledizioni degli abitanti della città, s'impossessò di tutto», p. 620) e causare la siccità che devasta ogni cosa.

La natura è benevola, ma con la siccità manifesta la faccia del male²⁰, riconosciuto in quanto tale anche dal bambino, che vorrebbe utilizzarlo contro un mondo adulto e «cattivo»: «Avrei voluto che il sole uccidesse uno dopo l'altro la nonna, il babbo, la mamma, i loro amici, i loro conoscenti, tutti gli abitanti

¹⁸ Intervista di Attilio Lolini a Romano Bilenchi, pubblicata con il titolo in *Il mondo visto da una stanza* in «L'Unità», 9 novembre 1984, ora sotto il titolo *Non ho mai creduto all'ispirazione* (e unita a una seconda intervista dello stesso Lolini a Bilenchi, *Pomeriggio di compleanno*, originariamente in «Lingua», VIII, settembre 1991, 11) in R. Bilenchi, *Le parole della memoria: interviste 1951-1989* cit.; la citazione a p. 138.

¹⁹ Ivi, p. 139.

²⁰ Numerosi gli spunti della critica bilenchiana sul «male», in particolare per quanto riguarda la *Siccità*: qui ci si può limitare a una segnalazione: Irene Bagni, *L'epifania del male. «La siccità» di Romano Bilenchi (1941)*, in «Moderna», 2010, 2, pp. 137-144.

della città» (p. 621). Al nonno, che rappresenta agli occhi del bambino protagonista la positività della vita umana (con l'entusiasmo, l'attività, il proficuo rapporto con la campagna), si oppongono i familiari, dal comportamento dei quali emergono «indifferenza, disamore, odio, crudeltà» (p. 611). Il male della natura e la cattiveria degli uomini trovano nella siccità una convergenza, e agli occhi del bambino rappresentano la prima disillusione: «Ma appena pensavo alla campagna ridotta a deserto, alla cattiveria della nonna e della mamma che tentavano di togliermi dallo studio del nonno [...], la speranza svaniva» (p. 623).

La speranza torna tuttavia nell'*explicit*, nell'immagine, proiettata nel futuro, di una nuova concordia tra gli uomini («Non poteva accadere nulla di veramente grave ad alcuno quando si aveva l'aiuto di tanta gente e tant'altra stava in attesa di sacrificarsi a sua volta per noi», p. 629), ma soprattutto di una natura tornata armoniosa: «Andai alla finestra. Il cielo era chiaro, ma morbido e dolce quasi fosse l'alba. All'improvviso mi prese la speranza che la mattina avrei, come una volta, trovato le piante dell'orto, dell'immensa campagna, umide e verdi» (p. 630).

L'opposizione tra natura armoniosa e concordia umana («gli uomini combinavano bene con la natura», p. 615) e natura distruttrice e mondo adulto chiuso nel proprio egoismo (è sufficiente un solo richiamo alla «descrizione dell'allagamento e della cattiveria umana, fattami [...] dal contadino», p. 619) corre lungo tutta la narrazione della *Siccità*. Sono le reazioni psicologiche del bambino protagonista a darne conto, attraverso il suo punto di vista, non rielaborato da adulto nel ricordo a distanza (salvo rari casi), ma riportato come un fatto: alla constatazione «Gridavo di gioia» (p. 615) davanti ai campi si sostituisce la percezione dell'incombere del «male» (parola che viene esplicitamente introdotta: «potevo provarmi a distruggere le radici del male», p. 618): «Temevo di vedere scomparire la mia felicità in un baratro di rovine» (p. 617).

È utile, per la riflessione condotta in queste pagine, soffermarsi su alcuni elementi che entrano a far parte della narrazione, delineando lo spazio e il tempo dentro i quali si svolge la vicenda. Su tutti la casa di abitazione in «via dei Tre Mori» (acquistata dai nonni, per l'intera famiglia, con i proventi della loro attività di albergatori): prima dell'acquisto era al centro di entusiasmanti progetti di rifacimento da parte del nonno e, per il bambino, un luogo nel quale proiettare le proprie fantasticherie: davanti a essa si manifesta, per la prima volta nel racconto, la tendenza a immaginare un futuro – e un mondo – fantastico (anche nel senso dell'iperbole): «Spesso mi ero immaginato in stanze ampie e ricche o in un giardino bellissimo, insieme con i miei compagni di scuola e con altri ragazzi invitati da fuori, a caso, dalla strada, a giocare sotto la guida del nonno» (p. 609).

Luogo privilegiato dell'amicizia con il nonno (nello studio del quale nessuno, se non il nipote, è chiamato a entrare), la casa perde il suo ruolo quando il nonno, in piena siccità, si allontana per far visita ad alcuni parenti che vivono in una città lontana: «Nella mia disperazione l'unico partito da prendere era quello di distaccarmi anch'io dalla casa di via dei Tre Mori» (p. 625). E tuttavia la

casa riprende il suo posto al centro degli affetti quando è sotto la minaccia degli incendi: «Temevo per la casa di via dei Tre Mori, le volevo di nuovo bene, ora, ed ero ansioso di rivederla intatta come l'avevo lasciata poco prima» (p. 629).

Rilevante è poi il ruolo del podere comprato di nascosto dal nonno, fonte di discordie familiari e origine, con la siccità, dell'inizio del dissesto patrimoniale, ma anche luogo dell'esplorazione di uno spazio diverso e di un tempo dettato dalla scansione dei lavori agricoli. Su di esso si erge una «casa celeste», dove vivono i contadini: la narrazione non dice molto su di essa e tuttavia è significativo che, simbolo di una stagione felice, sia coinvolta nel degrado provocato dalla siccità («La casa celeste era diventata biancastra, riarsa, inospitale», p. 620), emblema della perdita di valore – economico e simbolico – del podere.

Se l'orizzonte della *Siccità* è delineato dalla campagna, vista prima nel suo rigoglio e poi nella sua desolazione, quello della *Miseria* è racchiuso in una dimensione tutta cittadina. L'incipit della *Miseria* introduce di nuovo gli elementi fondamentali per la narrazione – «Alla morte del nonno non sapevo che eravamo caduti in miseria» (p. 633): l'io narrante, il nonno, del quale si anticipa la notizia della morte, la «miseria», che sostituisce la «siccità» – per proseguire con la presentazione di due case («Avevamo sempre la casa in cui abitavamo e un'altra piccola e grigia», p. 633), ma, soprattutto, con la ripresa dei fili narrativi già intessuti nella *Siccità*.

La seconda «parte» degli *Anni impossibili* non può che rappresentare, per il lettore che vi si accosta per la prima volta, il seguito della storia appena conclusa: «Dopo la siccità che aveva devastato i campi attorno a noi e impoverito i loro proprietari fino a ridurli alla disperazione, il nonno aveva venduto il podere» (p. 633).

Il richiamo alla *Siccità* è esplicito nelle pagine iniziali, con ampi riferimenti a quanto avvenuto negli anni precedenti la nuova storia: quelli già narrati, sebbene ora arricchiti, quando necessario, di nuovi particolari. Al centro, ancor più che nella prima parte, le percezioni e le reazioni del bambino protagonista, ora cresciuto di un paio di anni e per questo non più solo rivolto alla scoperta di ciò che lo circonda, ma capace di porre in rapporto tra loro, con consapevolezza, il presente e il passato, rievocato con episodi che il lettore aveva già incontrato.

Se da un lato, infatti, si propone la rottura dell'amicizia con il nonno («l'amicizia che avevo per lui si era poco a poco affievolita, fino a spegnersi del tutto...», p. 635), quando, dopo la vendita del podere, si rivela impossibile riprendere le passeggiate sulle colline e tra i campi, dall'altro si impongono ricordi che occupano i pomeriggi vuoti: «Mi abbandonavo un attimo a guardare oltre la finestra e mi assaliva il ricordo della campagna che era ancora per me, soprattutto in quei momenti, quanto Dio aveva creato di più affascinante al mondo» (p. 636).

Lo spostamento del centro dell'attenzione dalla campagna alla dimensione cittadina (arrivato «al margine dei campi» il bambino protagonista sente ora «che «il podere perduto e l'amicizia col nonno dissoltasi d'un tratto erano altrettante barriere invalicabili che si ergevano fra *lui* e la campagna», p. 636), compor-

ta nuove percezioni dello spazio e del tempo e nuove condizioni psicologiche. Inizialmente queste si manifestano con l'accentuarsi dell'affetto per la casa d'abitazione e con la scoperta dell'ambiente circostante la nuova casa comprata di nascosto dal nonno, la piccola «casa grigia» posta in periferia. La casa di via di Tre Mori è definita «l'educatrice della mia infanzia» (p. 638), soprattutto per le fantasticherie che suscita («ora fingendosi in pericolo per un incendio vicino o lontano [...] ora riportandomi in regioni incantate con un libro o con una stampa trovati in un ripostiglio», p. 638), prolungabili «secondo [...] intimi, variabili moti» (p. 638). A sua volta, anche la casa grigia circondata da orti e giardini, una volta scoperto il reticolo di «straducole» («fiancheggiate da siepi di biancospino o da muri bassissimi corrosi dal tempo, coperti di edera o di erba grassa e pulita», p. 637), che si dipartivano dalla sua via, diventa lo sfondo di nuove fantasie: il bambino, ormai ginnasiale, immagina di condurvi le compagne di scuola e di raccontare loro «tutto quello che sapeva dei campi e dei boschi» (p. 638).

Proprio la fantasticheria si presenta come un tratto identitario dell'io narrante: sottolineato come si fosse aperto, da alcuni discorsi del nonno, «un campo infinito alle [...] fantasticherie», l'io narrante parla dei «sogni in cui avvolgeva» l'inverno: «ben presto desiderai di vivere in un lunghissimo inverno e in città fatte apposta per l'inverno come Mosca o Varsavia, con ponti, strade e piazze che si pavimentavano di neve per mesi e mesi...» (p. 639). Inutile proseguire, qui, con la citazione di un passo per altro di grande rilevanza per definire la fisionomia del protagonista; è invece necessario introdurre un'ulteriore fantasticheria, perché, come si vedrà, darà spunto a successivi rapporti intertestuali tra le pagine degli *Anni impossibili*: quando la neve riportando «sole e lucentezza nel cielo»²¹ allontana «gli assalti della malinconia», il bambino lascia libero corso all'immaginazione:

Davo allora un nuovo assetto alla città: molti quartieri li componevo di case di legno, sulle chiese innalzavo cupole verdi e splendenti di rame e di maiolica, allargavo il corso del fiume, ampliavo le piazze, tracciavo nuove vie, finché non avevo creato tutto un intreccio di strade, di piazze e di ponti, calco fedele di quello che credevo fossero Mosca o Varsavia» (p. 640).

Una volta morto il nonno, la scoperta della miseria in cui la famiglia è caduta approfondisce quella che si presenta come la nuova opposizione: il passato felice e il presente opprimente.

Anche il desiderio di affidarsi alla memoria «per il gusto di ritrovare ad uno ad uno campi, boschi, strade, fattorie e ville», cede a «un fascio di dolorose e oscure inquietudini» (p. 644), a «sordi rimbombi di paura» (p. 645): le inquietudini «oscuere» e le paure improvvise, per lo più non spiegabili, di tanti pro-

²¹ Così nell'edizione del 1984, p. 49; nelle edizioni successive è poi mutato «nell'aria» (si veda in *Opere complete* cit., p. 640).

tagonisti, bambini o adolescenti, delle pagine di Bilenchi (da Bruno di *Anna e Bruno* a Sergio di *Conservatorio di Santa Teresa*), trovano nella *Miseria* una ragione reale. La madre e la nonna costrette a tornare al lavoro (la nonna addirittura a servire nel negozio di stoffe di una giovane vedova) e il padre portato lontano dal lavoro aprono una condizione di dolore che presenta un nuovo tipo di male, incombente e incontrollabile: «Non riesco a scorgere errori umani nella nostra disgrazia, ma un nemico misterioso e potente che agiva irresistibile su di noi» (p. 646).

Se la fantasticheria riporta una situazione di normalità familiare («Mi chiudevo in camera e pensavo a una vita piena di sommessa letizia [...]. Non ero più un ragazzo e la nonna non era più una vecchia. I nostri anni al pari dei nostri sentimenti si sarebbero equilibrati con quelli della mamma, e tutti e tre saremmo stati giovani», pp. 647-648), la realtà si scontra con la rozza invadenza di una giovane vedova che, con la figlia sgraziata e prepotente, altera la vita quotidiana del protagonista. Il desiderio di rimanere da solo «per immaginare i campi, i prati, i boschi immersi nel buio» (p. 651) veniva cancellato dalla presenza della vedova e della figlia: «Rimanevo quasi privo di ogni volontà, sotto gli sguardi della bambina che si appiccicavano al mio corpo, nella stanza diventata un acquario sporco in cui i movimenti della bambina somigliavano a quelli di pesci opachi e informi» (p. 651).

Anche quando ciò che è stato creato dall'immaginazione sembra sul punto di trasformarsi in realtà, con l'affidamento di una parte nella recita della scuola e gli inviti da parte delle compagne più ricche perché si recasse da loro per le prove – «Scivolai dolcemente in un mondo che conoscevo soltanto per averlo ricreato di minuto in minuto nella mia fantasia» (pp. 660-661) – la drammatica realtà quotidiana prende il sopravvento, e, con l'allontanamento, per colpa della vedova e della figlia, di amici e amiche, rivela l'impossibilità di ogni cambiamento: «I miei compagni, i loro salotti, le loro famiglie buone e accoglienti, si allontanarono veloci da me: ed era stato così ogni volta che avevo avuto una gioia da godere» (p. 664).

La conclusione della *Miseria* toglie la speranza che l'*explicit* della *Siccità* aveva riproposto: davanti allo «sguardo profondo e cupo, un po' languido e ironico» (p. 670) della vedova, che assiste alla rappresentazione teatrale della scuola, si delinea la consapevolezza della solitudine e della diversità, già percepita e resa esplicita nelle pagine precedenti: «Il sole si ritraeva a poco a poco dalla piazza illuminando soltanto gli altri ragazzi, e i ragazzi erano più allegri se si trovavano in un raggio di sole» (p. 668).

L'assenza del «raggio di sole» si prolunga metaforicamente nel gelo dell'incipit del terzo «tempo» degli *Anni impossibili*: «Il gelo del sospetto e dell'incomprensione si levò fra me e gli uomini quando avevo sedici anni, al tempo della licenza ginnasiale» (p. 673). La prima frase introduce, ancora una volta, lo stesso schema, presentando l'io narrante (con più precisione per quanto riguarda l'età) e il nuovo nome dell'elemento di sofferenza, il gelo, che, come nelle parti

precedenti, coincide con il titolo.

Se la siccità riguardava la natura e la miseria coinvolgeva la famiglia, il gelo tocca direttamente il protagonista, ormai adolescente.

Le vicende delle due parti precedenti vengono subito richiamate nelle prime frasi del *Gelo* – «Avevo assistito alla siccità [...]; avevo osservato [...] i miei familiari, accondiscendenti e vili, mettersi contro il nonno» (p. 673) – così come l'armonia della natura («Ma poi una mattina tutto il verde della pianura, i vigneti e i boschi delle colline erano riemersi e vigoreggiavano di nuovo») e il positivo rapporto tra la campagna e gli uomini («avevo veduto gli abitanti della campagna rendere i loro poderi più fertili di prima»), per cui svanisce «ogni traccia di giudizio morale e di rancore» (p. 673).

Il riferimento agli anni passati non solo continua («Fra la siccità e la miseria era caduta la morte del nonno...», p. 673), ma vengono ripresi e approfonditi aspetti che non erano stati precisati in precedenza. Il primo di questi è proprio la morte del nonno, che, comunicata ma non descritta nella *Miseria*, nelle prime pagine del *Gelo* viene presentata nel suo avvicinarsi e nel suo accadere, legando inscindibilmente le pagine dei due testi. Inserita negli *Anni impossibili*, la narrazione del *Gelo* non solo offre il proseguimento del racconto delle vicende che coinvolgono il protagonista dei testi precedenti, ma propone una ripresa di episodi che vengono dilatati.

Se la morte del nonno, dunque, trova nelle prime pagine del *Gelo* un'ampia descrizione, il contesto nella quale avviene permette di confermare e di arricchire tratti già noti del bambino divenuto adolescente. Durante le gite con il professore di matematica al monte Luca il protagonista coltiva amicizie e partecipa ai giochi dei compagni, ma amplia anche l'orizzonte della fantasticheria, di nuovo indicata dall'io narrante come uno dei tratti di rilievo del proprio carattere: «i casi della mia famiglia, le imprese del nonno, la mia fantasia capace al minimo appiglio di trasformare il piccolo giardino in immense boscaglie popolate di elefanti, di uccelli equatoriali, di bestie feroci, bastavano a riempire le ore che non dedicavo alla scuola e allo studio» (pp. 677-678).

Nella nuova condizione anagrafica l'adolescente protagonista può delimitare o cancellare l'attività immaginativa, ma non può fare a meno di ripensare alle fantasie del passato, ripercorrendole nella narrazione: «Di lassù si vedevano il fiume e un ponte, strade e piazze, palazzi e fabbriche con le loro ciminiere [...]. Sembrava una città in miniatura, con costruzioni di legno, e secondo la nostra immaginazione spostavamo a piacimento case, piazze, strade. Era un gioco nel quale in passato io, Paolo, Mario e Lucia avevamo trascorsi interi pomeriggi. A quel ricordo mi sentivo emozionato...» (p. 702). Non si può non riconoscere un richiamo intertestuale con la fantasticheria descritta nella *Miseria*, nella quale il bambino, seguendo la propria immaginazione, costruiva città «invernali» o modificava la propria città.

Tutte le vicende del *Gelo*, del resto, hanno come «antefatto» quanto accaduto negli anni descritti nella *Siccità* e nella *Miseria*. Basti un solo esempio:

Il dolore, l'ira che mi colpivano al tempo in cui il nonno aveva comprato il podere e la siccità aveva bruciato tutta la campagna, la disperazione che avevo visto nei contadini, i patimenti della miseria che ci avvolgeva come un serpe spaventoso, l'assillante tirannia della vedova si erano dispersi in un passato talmente lontano del quale non riuscivo a recuperare nemmeno i più minuti frammenti (p. 689).

Anche la via dei Tre Mori entra nell'elenco dei temi approfonditi nel *Gelo*: per quanto richiamata numerose volte nel corso della *Siccità* e della *Miseria*, solo ora viene ampiamente descritta: «Era una strada lunga che veniva dalla campagna e²² diventava sempre più compatta e varia nello stesso tempo, con solide case quasi tutte del secolo scorso, con ingressi ampi, mai volgari, che facevano intravedere giardini con piante imponenti, fronzute, o piccoli orti ben coltivati» (p. 690). La via dei Tre Mori è fonte di gioia ed è in grado di cancellare «oscuri segnali di malessere» (p. 694): la sua descrizione – che rappresenta una «bellissima pagina [...] che si conclude con un tocco lirico di rara intensità», per usare le parole di Geno Pampaloni²³ – rimanda anche a «pagine analoghe della *Miseria*», come sottolinea Depaoli nella nota al testo degli *Anni impossibili*²⁴.

La descrizione della strada porta il lettore a conoscere meglio, nel terzo testo, ciò che aveva solo trovato come puro nome nei primi due. La formula «la casa di via dei Tre Mori», ricorrente nella *Siccità* e nella *Miseria*, viene dunque arricchita nel *Gelo* mettendo in risalto il rapporto io narrante-strada: «Varcata la porta di casa, via dei Tre Mori mi dava un giusto slancio verso il tempo»: lungo la via le facciate «infondevano una pacata, leggera serenità e euforia», e le mura «davano sicurezza» (p. 690).

L'approfondimento di un aspetto (solo apparentemente) secondario come via dei Tre Mori – sulla quale si tornerà più avanti, per la sua centralità nel discorso qui condotto – è un esempio di come fili introdotti nella *Siccità* e nella *Miseria* siano definitivamente tirati nel *Gelo*. Altri fili, più circoscritti ma non meno significativi, sono dati da varie minute osservazioni: per esempio quella che sottolinea come il padre (quando «abitò di nuovo in via dei Tre Mori», di ritorno dalla città dove si era trasferito per lavoro), fosse riuscito a risolvere una difficile situazione di disagio psicologico manifestatasi nella *Miseria* («Riuscì a cancellare la piccola ipoteca che pesava sulla nostra casa e, infine, a sfruttare dal primo piano gli inquilini che una volta avevamo dovuto accettare e che ci avevano privati dell'orto», p. 693); o ancora quella relativa al lavoro della nonna («la nonna non lavorava più nel negozio della vedova», p. 693); quella che rivela come gli amici, in particolare i compagni di scuola e della recita, a suo tempo allontanati per colpa della vedova, accettino ora di essere invitati a casa in un clima

²² Nell'edizione del *Gelo* del 1982 (p. 30) e degli *Anni impossibili* del 1984 (p. 108) c'è una virgola al posto della congiunzione.

²³ G. Pampaloni, *Tra storia ed esistenza* cit., p. XIII.

²⁴ M. D. [Massimo Depaoli], *Note ai testi. Gli anni impossibili* cit., p. 1185.

di serenità («accolsero lieti l'invito e vennero tutti quasi ci frequentassimo ogni giorno come una volta», p. 695).

Nel *Gelo*, dunque, si chiudono molte finestre narrative aperte nella *Siccità* e nella *Miseria*, ma il superamento delle difficoltà («mi era parso di aver superato quelle prove dolorose che la vita ci aveva imposto», p. 695) è, per l'ennesima volta, un'illusione: «un sottile gelo mi assaliva improvviso, quando la mia fantasia mi faceva trovare dinanzi all'immagine delle persone che si erano intrecciate con la mia esistenza» (p. 695).

La stessa via del Tre Mori, di fronte a una condizione minacciosa, perde il suo fascino e genera antiche paure: «la via era buia quasi stesse per annunciare come una volta uno di quei segni premonitori della siccità di cui nessuno si era voluto accorgere» (p. 690).

La parola «gelo», una volta introdotta, diviene la chiave per indicare il nuovo stato di difficoltà che il protagonista trova davanti e intorno a sé nella vita quotidiana.

La descrizione del sospetto e dell'incomprensione si amplia a quella dell'inimicizia, dell'emarginazione, della violenza, fisica e morale. L'opposizione che *Il gelo* rivela ora è quella tra uomo e uomo, indicando l'impossibilità dei rapporti interpersonali, poiché prevalgono l'egoismo, la volgarità, l'indifferenza, la cattiveria.

Il sedicenne del *Gelo* sperimenta la difficoltà dei rapporti con coetanei ed adulti: con l'amica Rosa (che si sottrae al suo affetto accettando la volontà della famiglia che si fida con un uomo maturo: «Forse anche lei era attanagliata dal gelo...», p. 700); con gli amici Marco e Lino, pronti a tradire ogni fiducia e a rovesciare l'amicizia in odio; con il cugino ricco, che inferisce con una violenza anche fisica. Se le «strane ore di gelo» suscitate da alcuni cambiamenti della vita scolastica o il «gelo» dei rapporti con gli amici inducono il protagonista a credere di essere isolato dagli altri, la visione di un amico e del padre di lui che, pieni di vergogna per il comportamento rispettivamente della sorella e della figlia, avanzano per la via senza osservare nessuno (e scavando «con il loro procedere un solco di dolore nelle pietre della strada, nei miei pensieri, in quelli dell'intera città», p. 704), allarga la riflessione a una condizione più generale: «Quel mondo nel quale ognuno avrebbe potuto essere afferrato e stracciato, in cui avrebbe potuto venire separato dagli altri non era più abitabile» (p. 703).

Un'ulteriore percezione della violenza incombente e dell'impossibilità dei rapporti tra gli esseri umani è portata dall'incontro con Gino, contadino del luogo di villeggiatura dove il protagonista si è recato con alcuni familiari. Il campo di girasoli dove Gino si rifugia (e dove uccide con una roncola piccoli porcospini per darli in pasto ai calabroni) assume una dimensione antropomorfa: «I girasoli parevano anch'essi esseri viventi e insidiosi [...] i girasoli si voltarono minacciosi verso di noi», p. 709²⁵). Anche la scoperta del sesso (con i giovani contadini che a

²⁵ Alcune pagine di Bilenchi intitolate *I girasoli* escono in *L'antipatico. Almanacco per il*

turno entrano con una ragazza in un capanno) e il rapporto ambiguo tra Gino e Alba (che, villeggiante proveniente dalla città, sarà ferita da Gino con un colpo di roncola) provocano un'improvvisa e inspiegabile paura nell'adolescente protagonista, proseguimento delle tante altre paure provate dal bambino della *Siccity* e della *Miseria*: «Fui invaso da una misteriosa, pungente paura». Quando l'ansia viene meno, il protagonista si sente estraneo alla realtà, lasciato «in una stanza che non apparteneva a nessuna casa, che non era posta in nessuna parte della terra» (p. 716).

La vendetta richiesta da tutti davanti al ferimento di Alba introduce un'ulteriore dichiarazione di sconfitta: «Non era possibile vivere fra gli altri uomini se a un tratto si scagliavano gli uni contro gli altri con tanta ferocia» (p. 718).

L'ultimo episodio del *Gelo* presenta la violenza psichica contro il giovane protagonista, che, ospite di amici di famiglia nella città dove si tengono gli esami per la licenza ginnasiale, vede crescere intorno a sé l'ostilità, manifestata soprattutto da persone ignoranti e rozze, dallo sguardo «inespressivo e gelido» (p. 721). Di fronte a provocazioni continue, soprattutto con allusioni sessuali che sconvolgono «i più interni ingranaggi della *sua* coscienza», il protagonista si sente «cambiato, sporco» (p. 722): rifugiandosi in camera e aperti per curiosità alcuni cassetti, mangia quattro confetti trovati in una scatola e sposta alcuni indumenti intimi femminili. I confetti avidamente mangiati rimandano ad altri confetti: quelli che nella *Miseria* erano stati comprati con i soldi rubati alla vedova e anche loro mangiati con una avidità che assumeva il significato di una di rivolta.

Nel *Gelo* il gesto dell'adolescente apre la via a ulteriori opprimenti angherie, ancora una volta sottolineate da comportamenti di gelo («Sandra [la padrona di casa] socchiuse gelida gli occhi», p. 728). Ostentatamente, nelle ultime frasi, il figlio dei padroni di casa non stringe la mano che il giovane gli porge congedandosi, e, accusandolo con disprezzo e ironia di fronte alla madre, introduce la situazione che porta all'osservazione conclusiva: «Continuava la persecuzione incessante e ingiusta contro di me. Abbracciai mia madre e cominciai a piangere. E piangevo per la mia innocenza che credevo di aver perso, per il muro di gelo che la famiglia di Sandra aveva finito di erigermi contro, e dietro il gelo per quello che mi sarebbe successo. Mia madre mi respinse guardandomi con repulsione da capo a piedi» (p. 729).

La conclusione del *Gelo* pone compimento a un percorso conoscitivo del bambino protagonista che muove dal riconoscimento del bene e del male presenti nella natura e negli uomini, attraversa la condizione sociale dettata dalla miseria, con l'esperienza dell'emarginazione e della sottomissione, e arriva, nell'età dell'adolescenza, alla presa di coscienza di un'esistenza umana sottoposta alla prepotenza, alla violenza, all'egoismo, all'indifferenza. È la conoscenza di un mondo

1960, a cura di Italo Cremona e Mino Maccari, Firenze, Vallecchi, 1959, ed essendo un frammento del *Gelo*, come sottolineato nella nota al testo ampiamente citata degli *Anni impossibili* nell'edizione delle *Opere complete* di Bilenci, retrodatano «in modo davvero significativo almeno la germinazione di un primo o di più nuclei narrativi del racconto» (M. D. [Massimo Depaoli], *Note ai testi. Gli anni impossibili* cit., p. 1188).

di giovani e di adulti disumanizzato, nel quale non c'è più posto per la speranza.

L'unificazione della *Siccityà*, della *Miseria*, del *Gelo* sotto il titolo *Gli anni impossibili* permette dunque di scandire le tappe di questo percorso di conoscenza, legandole una all'altra: l'intreccio delle storie narrate dà vita a un macrotesto (per introdurre un termine richiamato più volte dalla critica bilenchiana davanti all'edizione del 1984), che porta una lettura nuova di tutte le pagine raccolte nella nuova struttura.

In un'intervista, a proposito del *Capofabbrica*, Bilenchi ha suggerito osservazioni che possono diventare illuminanti per definirne la poetica, e che, necessariamente, investono anche *Gli anni impossibili*:

Il capofabbrica, anche se per anni è stato ritenuto un insieme di racconti, è un romanzo. Il fatto che si articoli in otto nuclei autosufficienti l'uno all'altro, si sviluppi cioè attraverso l'unione di momenti epifanici per la vita di un adolescente, non significa che sia privo di una struttura. La sua struttura è appunto questa e il fatto che sia stato eliminato quel tessuto narrativo di connessione fra un evento e il successivo non ne può precludere l'organicità²⁶.

E anche a proposito del romanzo *Il bottone di Stalingrado* lo scrittore ha parlato di «tre epifanie segnate dai tre capitoli»²⁷.

Si potrebbero citare altre dichiarazioni nelle quali Bilenchi sottolinea come la sua narrazione nasca dall'accostamento di nuclei narrativi («epifanie», «nuclei epifanici») che nascono autonomi²⁸: a questo punto si può dire allora che con *Gli anni impossibili* non viene portato a termine un progetto lasciato in sospeso, ma trova compimento, arrivando a una condizione stabilizzata di testo «finito», la storia di tre «epifanie», che si soffermano su tre tappe dell'esistenza di uno stesso protagonista, a loro volta delineate con l'accostamento di «nuclei epifanici». È inutile e fuorviante disquisire sulla presenza o meno, negli *Anni impossibili*, di tratti romanzeschi, tanto più che Bilenchi ha sottolineato più volte il suo disinteresse per la forma del romanzo tradizionale, sia sostenendo l'assenza di «una reale distinzione di generi» fra i suoi racconti e i suoi romanzi²⁹, sia affermando che un romanzo può «essere anche una pagina se la vita vi pulsa come in quei rari momenti che riusciamo ad ascoltarla pura e intensa...»³⁰.

²⁶ Intervista di Cristina Nesi a Romano Bilenchi, uscita in R. Bilenchi, *Amici e altri racconti*, Milano, Bompiani, 1991 e poi raccolta, sotto il titolo *L'ispirazione è il lavoro quotidiano*, con l'intervista *Quando l'ispirazione è il lavoro quotidiano* (della stessa Nesi e già in *Contributi critici su Romano Bilenchi* cit.) in *Le parole della memoria: interviste 1951-1989* cit.; la citazione a p. 212.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Si veda in particolare l'intervista di Cristina Nesi raccolta in *Quando l'ispirazione è il lavoro quotidiano* cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Intervista a Romano Bilenchi uscita con il titolo *Dialogo con Bilenchi sul romanzo*, in «Quaderni Milanesi», a. I, 1962, 3, ora, con il titolo *Ancora sul romanzo*, in R. Bilenchi, *Le parole*

Negli *Anni impossibili*, tuttavia, l'unitarietà di narrazione si è andata nel tempo configurando nella trasformazione della *Siccutà*, della *Miseria*, del *Gelo* in tre ante di una stessa «pala narrativa»: e proprio in quanto «pala», *Gli anni impossibili* propone dentro lo stesso «racconto» i tre tempi (due momenti dell'infanzia e uno dell'adolescenza) del protagonista, visti come il periodo in cui si ha la percezione del male, la scoperta della cattiveria, l'esperienza di prove dolorose.

Questa trasformazione è avvenuta nel corso della riscrittura dei primi due testi e della scrittura del terzo, secondo un movimento che si potrebbe definire di «scrittura centripeta», perché tende a ricondurre allo stesso centro sia le pagine della *Siccutà* e della *Miseria*, sia quelle del *Gelo*.

Proprio questo movimento di scrittura è ora interessante indagare, con un punto di vista che ponga attenzione, sulla base di strumenti filologici e necessariamente procedendo per *exempla*, alle modifiche introdotte nel corso degli anni nei singoli testi.

2. Nella direzione appena sopra indicata, varrà la pena di dire che il titolo previsto inizialmente dall'autore, prima di *Gli anni impossibili*, era *Il costo della vita*³¹. L'idea del «costo della vita» – sotto forma di «prezzi da pagare» da ciascuno per trovare una possibile stabilità nelle proprie condizioni esistenziali – era stata esposta in un passo, conservatosi manoscritto, di alcune pagine del *Gelo*, poi ampiamente modificato per la redazione finale. Vi si parlava delle «prove» da superare per poter «giungere al suo [della vita] culmine senza altri patimenti»: «ognuno avrebbe ricevuto dei conti che a certe scadenze avrebbe dovuto pagare. Io avevo duramente pagato questi conti ma anche se credevo di essermene ormai sbarazzato mi erano rimasti vaghi sospetti di pericoli incerti, di paludi melmose anche se irreali in cui si potesse un tratto annegare e scomparire»³².

Al posto della generica espressione «vaghi sospetti...», la redazione definitiva corrispondente introduceva la parola «gelo», e la sottolineatura dei costi che la vita esige da ciascuno – eliminata dal testo – veniva spostata nel possibile titolo del «trittico» (appunto *Il costo della vita*), diventando il legame tra i testi della *Siccutà*, della *Miseria*, del *Gelo*.

Incominciando a scrivere *Il gelo*³³, Bilenchi introduce dunque una riflessione

della memoria: interviste 1951-1989 cit.; la citazione a p. 49.

³¹ Si veda anche a questo proposito la più volte citata lettera di Sergio Pautasso.

³² Si tratta di un manoscritto conservato presso il Fondo manoscritti del Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, del quale (insieme ad altri tre manoscritti e a un dattiloscritto) ha dato conto l'intervento di Paola Mazzucchelli al convegno *Bilenchi per noi*: cfr. P. Mazzucchelli, *Le redazioni del «Gelo»*, in *Bilenchi per noi. Atti del Convegno di studi* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 23-24 maggio 1991, Colle di Val d'Elsa, Teatro dei Varii, 25 maggio 1991), Firenze, Vallecchi, 1992; il passo citato è qui riportato alle pp. 163-164.

³³ La prima idea, stando alle dichiarazioni dell'autore (si veda quanto dice nell'intervista pubblicata, con il titolo *Come ho scritto i miei racconti*, in «Linea d'ombra» del 1 marzo 1983, poi, con lo stesso titolo, in R. Bilenchi, *Le parole della memoria: interviste 1951-1989* cit.), andrebbe data

che ritiene essere anche una possibile chiave di lettura per la *Siccity* e la *Miseria*: in questo senso lo slittamento di quella riflessione dal testo al titolo complessivo, per quanto in una formulazione poi abbandonata, resta una spia significativa per interpretare la riunificazione dei tre testi e riconoscerne, di nuovo, l'unitarietà. Anche per questo, si potrebbe dire, il loro accostamento sotto un unico titolo porta a compimento la loro scrittura.

L'esame delle varianti introdotte nelle edizioni della *Siccity* e della *Miseria* precedenti il 1984 merita di essere esaminata, seppur brevemente e solo per quanto interessa qui (tralasciando dunque l'esame delle varianti introdotte in funzione di una sempre più approfondita raffinatezza stilistica e linguistica, come hanno dimostrato da tempo vari studiosi³⁴), per individuare, da un lato, una possibile aspirazione, esplicita o meno, a un intreccio tra le narrazioni (prima in un ditico, poi in un trittico), e, dall'altro, l'esistenza di alcuni nuclei narrativi che assumono sempre più importanza nel corso del tempo.

Non c'è dubbio che uno dei punti ricorrenti nelle innovazioni – e che dunque merita, nella linea qui scelta, una particolare attenzione – riguardi la casa di via Tre Mori, della cui presenza e importanza nelle tre «ante» si è già detto. Il lungo passo sulla casa, in riferimento alla decisione del nonno di acquistarla, viene introdotto nella *Siccity* nel passaggio dalla pubblicazione in rivista (1940) a quella in volume (nel 1941), e tuttavia, a quest'altezza cronologica, il richiamo intertestuale è con il racconto *Il processo di Mary Dugan*, che segue immediatamente *La siccity* nell'indice del volume del 1941, completato dalla *Miseria* e da *Un errore geografico*.

Il lapidario *incipit* del *Processo di Mary Dugan* si aggiunge ai tanti analoghi dei racconti bilenchiani – «Era bella la casa che abitavo insieme ai genitori e ai nonni in Via dei Tre Mori»³⁵ – e il nome della via, così come il richiamo alla casa, ricorre più volte nel racconto. Al contrario, nella *Miseria* (sia nella redazione del 1941 sia in quelle successive) il nome della via non compare mai, anche se l'importanza della casa è già ben indicata dall'io narrante, che, in uno dei rari momenti in cui manifesta la distanza temporale del suo ricordo, la definisce con l'espressione richiamata più sopra, immutata di edizione in edizione: «educatrice della mia infanzia»³⁶.

ai primi anni Settanta, ma la stesura, a parte alcune righe iniziali, risalirebbe solo al 1980-1981. Si è visto però come un nucleo narrativo fosse già stato pubblicato nel 1959 (cfr. supra n. 25).

³⁴ Sono numerosi e puntuali gli scritti sulle varianti nell'opera di Bilenchi, dallo studio di Maria Corti (*Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana* cit.), a quello di Giuseppe Amoroso, *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei* (Milano, Mursia, 1970), ai confronti di Cristina Nesi in *Quando l'ispirazione è il lavoro quotidiano* (in *Contributi critici su Romano Bilenchi* cit.), e, per *Il gelo*, all'intervento di P. Mazzucchelli, *Le redazioni del «Gelo»* cit.; inutile proporre qui un elenco: a proposito del passaggio da un'edizione all'altra della *Siccity*, della *Miseria*, del *Gelo* basti richiamare le pagine di M. D. [Massimo Depaoli], *Note ai testi. Gli anni impossibili* (cit., pp. 1165-1188), che riportano numerose varianti e la loro tipologia.

³⁵ R. Bilenchi, *Il processo di Mary Dugan*, in *La siccity*, 1941, p. 49.

³⁶ R. Bilenchi, *La miseria*, in *La siccity*, 1941, p. 73.

Non c'è dubbio, tuttavia, che il contesto nel quale si svolgono le giornate nel *Processo di Mary Dugan* non sia quello della *Siccutà*, e nemmeno la fisionomia del protagonista – che, portato agli scherzi e alla denigrazione, viene messo alla berlina per uno scherzo organizzato contro di lui – corrisponde a quella del bambino delle pagine del racconto precedente, *La siccutà*, e di quello seguente, *La miseria*. Nonostante vari richiami intertestuali, primo dei quali la presenza dei nonni «i quali erano venuti su dal nulla e a forza di lavoro e d'economie avevano comprato quella bella casa ricca d'ogni comodità»³⁷, *Il processo di Mary Dugan* non appartiene infatti alla stessa sfera narrativa dei due racconti cui viene accostato nel 1941. Del resto, per quanto inizialmente avrebbe potuto essere un possibile testo da unire alla *Siccutà* e alla *Miseria*, presto viene «allontanato» dagli altri due racconti: Bilenchi, nel 1944, non lo inserisce nel volume *La siccutà*, che inaugura dunque la storia editoriale della *Siccutà* e della *Miseria* come «dittico»³⁸ (anche se i racconti entreranno ancora in raccolte più ampie), e nell'edizione del 1946³⁹, pur lasciando intatta la struttura dell'*incipit*, sostituisce via dei Tre Mori con «via delle Tre Donzelle».

Anche nell'edizione del 1944 un intervento rilevante sul testo della *Siccutà* riguarda la casa di via dei Tre Mori: vi si approfondisce il progetto del nonno e il punto di vista, su di essa, del bambino⁴⁰. E alla casa sarà dedicata un'ulteriore ampia innovazione nella quinta edizione della *Siccutà* (nel volume *Racconti* pubblicato da Vallecchi nel 1958), con l'inserimento di un ulteriore passo sul progetto di ristrutturazione, che ancora di più raccorda il primo racconto al secondo.

Anche nella *Miseria* (dove per altro continua a non essere mai ricordato il nome della via) le modifiche che riguardano i passi relativi alla casa rimandano a situazioni presenti nella *Siccutà*: se nel 1941 si leggeva «Scendevo in giardino e m'inoltravo nell'unico vialetto...»⁴¹ o poco dopo «Sapevo che in giardino c'era la mamma a godersi il fresco su una panchina di pietra, eppure la scoprivo sempre con un senso di noia»⁴², nel 1958 veniva precisato: «Scendevo nell'orto e mi inoltravo nell'unico vialetto che il nonno [...] aveva fatto tracciare» e «Sapevo che la mamma [...] veniva a godersi il fresco nell'orto su una panchina di pietra, anch'essa fatta mettere là dal nonno, eppure scoprendola provavo sempre un senso di noia»⁴³.

Il passaggio da «giardino» a «orto» è un'uniformazione alla *Siccutà* (dove appunto si parla, fin dalla prima edizione in volume, in un passo mai modificato

³⁷ Ivi, p. 56.

³⁸ Il «dittico» sarà riproposto da Bompiani nel 1948, e ancora, in seconda edizione Vallecchi, nel 1954.

³⁹ R. Bilenchi, *Il processo di Mary Dugan*, in *Mio cugino Andrea*, Firenze, Vallecchi, 1946.

⁴⁰ Si veda a questo proposito la nota al testo degli *Anni impossibili*, in R. Bilenchi, *Opere complete* cit., p. 1167.

⁴¹ R. Bilenchi, *La miseria*, in *La siccutà*, 1941, p. 90.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ R. Bilenchi, *La miseria*, in *Racconti*, Firenze, Vallecchi, 1958, p. 362.

nel tempo, di «orto»⁴⁴), e l'introduzione della volontà del nonno per quanto riguarda il vialetto e la panchina, così come altre modifiche del 1958 (per esempio il maggiore risalto dato alla figura del nonno nella parte iniziale, o l'aggiunta della frase «che avevano segnato l'inizio della nostra amicizia» e di altri *tòpoi* della *Siccity*⁴⁵), getta dalla *Miseria* «un ponte verso l'altro racconto bilenchiano», cui contribuisce l'«esplicito rimando lessicale»⁴⁶.

Il dittico creato nel 1944, con tutta probabilità non solo per volontà dell'editore, prende dunque forma, nelle edizioni successive, anche sul piano testuale, per poi allargarsi a trittico negli *Anni impossibili*. A partire dal 1984 (ma in realtà già con l'edizione del 1982) è con il testo del *Gelo* che occorre confrontare quello della *Siccity* e della *Miseria*.

Prima di sottolineare alcuni punti significativi, varrà la pena ricordare che, nel progetto di riscrittura del racconto *Anna e Bruno* con l'obiettivo di farne «un romanzetto»⁴⁷ (idea abbandonata dopo la redazione, per altro, di un cospicuo numero di fogli), lo scrittore aveva battuto la via di ampliare «di volta in volta singoli nuclei tematici del racconto»⁴⁸.

Rafforzamento di episodi, aggiunta di nuovi elementi narrativi (se non di blocchi veri e propri), messa a punto di raccordi intertestuali, per quanto non rivolti a trasformare un racconto in un romanzo, sono evidenti spie di una tensione verso quella «scrittura centripeta» della quale si è detto sopra e che coinvolge tutti i testi degli *Anni impossibili*.

La descrizione (sopra ricordata) della via dei Tre Mori, per esempio, assente in una prima stesura manoscritta del *Gelo*, è inserita nella seconda, che arriverà, pur con modifiche, alla redazione a stampa.

I richiami alla *Siccity* e alla *Miseria*, espliciti nella prima parte del *Gelo*, possono essere dunque seguiti nella revisione da una stesura all'altra del nuovo testo, almeno per quanto riguarda le pagine disponibili. Va in questa direzione l'episodio del ritorno in famiglia del padre, anche questo puntualizzato nel passaggio dalla prima alla seconda redazione manoscritta del *Gelo*, con l'aggiunta della frase «Fu proprio allora che il babbo tornò a casa»: un inserimento, che, come già rilevava Paola Mazzucchelli, «può fungere da raccordo con la vicenda narrata nella *Miseria*»⁴⁹. Anche Giuseppe Nicoletti recensendo *Il gelo* appena uscì-

⁴⁴ R. Bilenchi, *La siccity*, 1941, p. 20.

⁴⁵ Si veda a questo proposito M. D. [Massimo Depaoli], *Note ai testi. Gli anni impossibili* cit., p. 1177.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Così lo stesso Bilenchi in una lettera a Valentino Bompiani del 6 maggio 1946, citata nell'intervento di Maria Corti al Convegno di studi *Bilenchi per noi*, poi raccolto negli atti: M. Corti, *Nascita e crescita di un romanzo inedito*, in *Bilenchi per noi. Atti del Convegno di studi* cit., p. 126. Nell'intervento si descrivevano anche gli autografi conservati presso il Fondo Manoscritti di Pavia.

⁴⁸ Ivi, p. 124.

⁴⁹ P. Mazzucchelli, *Le redazioni del «Gelo»* cit., p. 162.

to (e potendosi basare solo sulle pagine a stampa), indicava il ritorno del padre tra gli evidenti rimandi alla *Miseria*, individuati «all'inizio della seconda sezione [del *Gelo*], allorquando si parla del ritorno del padre, della partenza della vedova e della figlia di costei e, in ultimo, quando viene ricordato l'episodio della recita scolastica che aveva chiuso il racconto precedente»⁵⁰.

Lo stesso Bilenchi, del resto, contraddicendo quanto si può cogliere nello squarcio di lettera a Sergio Pautasso, suggerisce una sua revisione dei testi in funzione dell'unitarietà: «Nella *Miseria* c'erano fatti, situazioni narrative che si ripetevano nel *Gelo*, così le ho tolte con l'intenzione di rendere il tutto più omogeneo possibile»⁵¹: l'affermazione – secondo la quale l'eliminazione può riferirsi sia a pagine della *Miseria* sia a pagine del *Gelo* – va presa, prima di tutto, come manifesta consapevolezza della proposta di un'opera compiuta e non di una raccolta: per questo le situazioni narrative devono essere in equilibrio tra loro.

Ci sarebbe da delineare (ma non è possibile e nemmeno interessa pienamente farlo in questa occasione) la rete di varianti che coinvolgono sul piano lessicale e sintattico il testo della *Siccià* e della *Miseria* destinato agli *Anni impossibili*, per verificare eventuali cambiamenti introdotti in funzione della scrittura del *Gelo*. Queste innovazioni, per altro, sono di più difficile individuazione proprio per il continuo affinamento dello stile, che, evolutosi nel tempo, comporta, in Bilenchi, reiterati cambiamenti testuali, anche se non nel contenuto o nella struttura di una frase (e spesso, infatti, «Lasciato quasi inalterato il contenuto di una frase», lo scrittore «interviene per calibrarne la durata anche solo con la punteggiatura»⁵²).

La conclusione della riflessione condotta in queste pagine torna dunque dal piano filologico all'interpretazione critica, che nel terreno filologico ha trovato alimento. Se è vero, come ha scritto Geno Pampaloni a proposito dell'insieme dei racconti di Bilenchi per la prima volta collocati tutti nel volume di Vallecchi del 1958, che in essi si ritrova «benché vi siano raccolte pagine scritte nell'arco di un trentennio, dal 1930 al 1957, una straordinaria unità: di temi, di tempi, di ambienti, di situazioni, e soprattutto di scrittura e di ritmo»⁵³, e che anche *Il gelo* può essere letto come «un recupero della figuratività intensa e drammatica dei racconti giovanili»⁵⁴, è altrettanto vero che l'unità rivelata dagli *Anni impos-*

⁵⁰ Giuseppe Nicoletti, *Appunti sul «Gelo» di Romano Bilenchi*, in «Paragone», a. XXXIII, fasc. 386, 1982, p. 71. L'osservazione di Nicoletti, riferita all'edizione autonoma del *Gelo* del 1982, diventa ancora più rilevante per il testo inserito in *Gli anni impossibili*.

⁵¹ *Non ho mai creduto all'ispirazione* cit., p. 139.

⁵² Così Cristina Nesi in *Quando l'ispirazione è il lavoro quotidiano* cit., p. 157, dove si legge anche: «L'intervento sul lessico è indubbiamente solo una delle esigenze correttive bilenchiane. Ben più corposo appare lo spoglio variantistico sulla sintassi, per ottenere un ritmo narrativo serrato, sfrondata e scarnificata la prosa da tutto ciò che viene percepito come inessenziale o non ben orchestrato in pause ed accenti» (*ibidem*).

⁵³ G. Pampaloni, *Tra storia ed esistenza* cit., p. IX.

⁵⁴ Ivi, p. X.

sibili è di altra natura, ed è perseguita sia nella revisione testuale sia nella proposta di una nuova struttura.

Per questo l'edizione degli *Anni impossibili* pone la parola «fine» alla fluidità dei diversi testi che la compongono: li si potrebbero dire appartenenti a un'opera *in progress*, che tendeva non alla fine ma al suo fine, finalmente raggiunto.

Romano Bilenchi

DUE FRAMMENTI DA "IL GELO"



quaderni di via del vento

TESTI INEDITI E RARI DEL NOVECENTO

7

DESSIANA

FRAMMENTI (CON IMMAGINI/INEDITI) PER L'OPERA INCOMPIUTA

Anna Dolfi


1. Il libro sempre pensato, che non si è potuto o non si è riusciti a scrivere, quello che fino all'ultimo si è conteso alla vita, è fatalmente accompagnato da forme di scrittura diverse, da una vocalità molteplice, non soltanto mentale. I ricordi dei familiari e degli amici, le interviste, le lettere, ce ne parlano alla pari dei quaderni di appunti, delle annotazioni, degli schizzi dispersi, delle stesure interrotte e/o troncate. A costituire (a livelli disomogenei di spessore) le difficili tessere di un puzzle del quale era/è chiaro il disegno, ma che non si può ricostruire se non ipotizzando, come per le antiche ceramiche, l'inserimento di materiali monocromi di riempimento che facciano risaltare quel che si possiede e quanto è destinato a mancare. Ma con una difficoltà oggettiva supplementare. Giacché, a differenza del percorso che spetta ad archeologi o filologi che lavorano sulle lacune intervenute a turbare una completezza originaria, l'opera incompiuta non ha sinopie di riferimento, tracciati da fare affiorare. L'utilizzazione dei materiali di riporto è demandata a una valutazione discrezionale che punta a ricostruire soprattutto l'aura che ha alimentato nel tempo la permanenza di un'idea, di un progetto. Il percorso dello storico ricostruttore, nel rapportarsi con quel che è tangibile e con quanto si può invece collocare a margine, è dunque particolarmente delicato: deve mescolare ogni volta conoscenza e duttilità, rispetto dei testi e capacità di individuare e scartare. Non trascurando il fascino che il non finito inevitabilmente porta con sé, a nutrire l'utopia del possibili che ha alimentato il passato.

2. Quale *exemplum* novecentesco di questo destino e percorso si riproducono qui (custodite in una collezione privata) alcune delle 73 carte del libro «perennemente» interrotto di Giuseppe Dessì, *La scelta* (in particolare l'intero gruppo *a* e alcuni fogli del gruppo *f*), rinviando, per la ricostruzione del testo, all'edizione approntata e pubblicata da Anna Dolfi l'anno successivo alla morte dell'autore (Milano, Mondadori, 1978). Vi si affianca (proveniente dalla stessa collezione privata) la riproduzione fotografica di alcuni materiali utilizzati in quel libro nell'appendice (interventi su rivista, stampa periodica), uno sparso dattiloscritto (*Rovigo*), di una sola carta singolarmente pertinente, e la riproduzione com-

pleta di tutte le pagine autografe di note ed appunti (in gran parte citate e trascritte nell'edizione postuma del romanzo, nella sezione di *Commento e nota al testo*) appartenenti a tre fonti diverse: un quaderno 20x15 che denomineremo «Il ghiro» (vista l'immagine di copertina e la stampata interna), riempito solo nelle prime due pagine (sia sul recto che sul verso); uno dello stesso formato a suo tempo definito rigato, che chiameremo «Pigna Jolly» (con 12 pagine annotate soltanto sul recto); e un quaderno a spirale, di grande formato, da computisteria, che denomineremo Quaderno da computisteria «Pigna», usato al rovescio, di cui (sul recto e sul verso) solo quattro pagine sono fittamente riempite.

I segni tracciati da una calligrafia regolare, leggermente inclinata sulla destra, qualche cancellatura, i mutamenti di penna, il colore dell'inchiostro, restituiscono adesso, tramite queste immagini, la misura lenta del vissuto a grumi di ricordi destinati a calarsi su bianche pagine, per lo più dattilografate da Luisa¹ sotto dettatura o per trascrizione, a costituire quanto ci resta del libro/di un libro ontologicamente posto ai confini, del desiderio e del tempo.

¹ Luisa Babini, seconda moglie di Dessì, di cui ancora mi è caro il ricordo, il cui ritratto incompiuto, abbozzato da Dessì, è riprodotto ora sulla copertina di questo libro.


ISPETTORATO SCOLASTICO DELLA _____ CIRCOSCRIZIONE
- ROMA -

Titolo *B. Klotow m. arada - la neotrasca* Anno 196

OGGETTO

Abbozzi di romanzo

ATEL - ROMA - 80.000 - 7-1967

Cartella «Abbozzi di romanzo» (annotazione autografa di Giuseppe Dessì).

1
I

a
1

Patefina

→ [S'era tanto parlato di una guerra breve e invece la guerra durava ormai da anni. La mia infanzia stava passando, quasi senza che io me ne accorgessi, oppressa da una tristezza della quale mia madre, nella sua innocenza, si sentiva responsabile. Si rimproverava di avere accondisceso, per debolezza, a tornare a Norbio, in casa del nonno, dopo la nascita di Emanuele, ch'era nato proprio il 24 maggio del '15, col primo colpo di cannone, come diceva scherzando lo zio Emanuele, che lo aveva tenuto a battesimo con la moglie Barbara nella chiesa del Santo Sepolcro.

→ [La mamma non aveva assolutamente voluto partorire a Norbio, e aveva chiesto ospitalità alla zia Barbara, che aveva sposato un giovane di Acquapiana, Emanuele Pitzalis, per l'appunto, che nel '15 era cancelliere della Corte d'appello di Cagliari e abitava con la famiglia in via Torino, in un appartamento adiacente alla Scala di Ferro e al Politeama Regina Margherita, proprio di fronte al Bistretto Militare.

Al padre, alla matrigna e agli altri famigliari disse che non si fidava nè della levatrice di Norbio, che somigliava fin troppo a quella che aveva fatto morire sua madre quarant'anni prima, nè del dottor Alfonso, che era diventato un alcolizzato irrecuperabile. [Io, ora che sono vecchio, a distanza di tanto tempo vedo queste cose come attraverso un cannocchiale capovolto, ma molto nitidamente so che questa paura di mia madre era soltanto una scusa e che in realtà già da un pezzo lei avrebbe voluto andarsene da Norbio e dalla casa del padre. Da un pezzo avrebbe voluto avere una casa sua. Si sarebbe accontentata anche di una casa d'affitto;

ma per amore del padre aveva finito per rassegnarsi e aveva dovuto accontentarsi del breve periodo che aveva preceduto e seguito la nascita di Emanuele, un anno in tutto. Quest'anno passato a Cagliari rimase nella memoria di mia madre come uno dei più belli della sua vita. Vicino a Barbara non si sentiva più orfana come in casa di Margherita. Le due figlie maggiori di Barbara, ancora nubili, di cui era molto amica, la facevano sentire più giovane coi loro problemi, con le loro confidenze, perfino con i loro capricci di ragazze.

Ricordo lo zio Emanuele come un uomo straordinario, così diverso com'era dagli uomini di casa Uras. Alto quasi un metro e ottanta, benchè avesse già passato i cinquanta, conservava un fisico giovanile ed era l'immagine della salute. Era gioviale, arguto e sempre pronto a intervenire per allieviare le pene degli altri. Dotato d'intelligenza vivace e di memoria, aveva ancora una buona conoscenza del latino e del greco ed era in grado di citare a memoria interi canti della Divina Commedia o della Gerusalemme Liberata, brani delle Metamorfosi di Ovidio o del De Rerum Naturis di Lucrezio, che poi traduceva e spiegava. Ci raccontava episodi della storia greca e romana, ci parlava di Cesare, della guerra del Peloponneso, di Ciro il grande e degli antichi egiziani.

In politica era un giolittiano e somigliava anche al vecchio ministro, di cui imitava il modo di vestire. Gran lettore di libri e giornali era sempre informatissimo di quanto avveniva nel mondo, e ci spiegava le ragioni per cui l'Italia non avrebbe dovuto entrare in guerra staccandosi dall'Austria

fin dagli antichi tempi dei cartaginesi e dei romani. Senza mai essere noioso o pedante parlava di fatti e di personaggi, non per far sfoggio della sua erudizione, ma per una naturale vocazione pedagogica rafforzata dall'affetto che mi portava. Oray capisco quanto sarebbe stata diversa la mia vita e quella ~~di mia madre~~ di mia madre se avessimo trascorso a Cagliari, in casa degli zii Pitzalis, quegli anni di guerra, invece che in casa del nonno a Norbio. Io credo che avrei sofferto meno della lontananza del babbo e mi sarei sentito meno solo, meno orfano.

→ Di sera, quasi sempre, si andava al Bastione, dove si svolgeva la passeggiata pubblica e dove ci si sedeva al caffè per prendere il gelato o una granita di limone. L'enorme terrazza del bastione era affollata di gente che passeggiava e di bambini che si ricorrevano strillando come uccelli. Sotto di noi si stendeva la città con le sue luci abbrunate, che indovinavamo più che vedere. A quell'ora, diceva zio Emanuele, una volta veniva alzata con gli argini la rete antisommersibile, che di notte chiudeva la darsena dal molo di ponente a quello di levante, che si profilavano appena nell'oscurità. A casa ci aspettava Peppa, la grassa domestica, con la cena calda. Ogni tanto avevamo una visita del nonno Angelo, il quale, da quando noi eravamo in città, ci veniva con più frequenza del solito. La scusa, di fronte alla moglie, erano gli affari, ma la vera ragione era che aveva una gran nostalgia della figlia e dei nipoti.

Arrivava in treno accompagnato dal suo infermiere Pierre Ajard, un giovane francese che gli era stato inviato dal professor Melitala e che gli

faceva anche da segretario e, quando poteva, dava a me lezioni di francese. Grazie alla cura di Pierre, il nonno aveva ripreso a camminare, sia pure faticosamente, aiutandosi col bastone, e non rinunciava nemmeno alle gite a Cagliari, benché il medico glielo avesse proibito severamente.

→ Il nonno arrivava sempre senza preavviso, tranne la telefonata che faceva dalla stazione e che lo precedeva di mezz'ora: il tempo di far le compere al mercato. Arrivava in carrozzella preceduto e seguito da cinque o sei ragazzetti svelti e viapi, sempre a disposizione di chi faceva spese al mercato o di chi arrivava alla stazione carico di bagagli. ~~Il nonno~~ Cominciava con l'affidar loro le proprie valigie, poi saliva su una delle carrozzelle, quasi sempre la stessa, che aspettavano sotto le grandi palme in un afreore di orina, e passava dal mercato, che era proprio di strada. La zia, che era stata avvertita dalla telefonata, si metteva con la mamma ad aspettare alla finestra, e io, in pigiama, seduto sul davanzale, coi piedi nudi spengolanti nel vuoto. Non dovevamo mai aspettare molto: poco dopo vedevamo la carrozzella sgangherata sbucare dal portico a fianco del Distretto militare e il nonno che gesticolava allegro in segno di saluto. La carrozzella si fermava davanti al portoncino di casa e i ragazzini con le ceste s'infilavano su per le strette scale in cima alle quali la zia e la mamma stavano aspettando.

→ Finalmente arrivava anche il nonno, tenendosi forte al corrimano di ferro, aiutato da Pierre.

«Alla cucina, alle nostre spalle, venivano le esclamazioni di giubilo ■

e di meraviglia della domestica e dei cugini. La zia sapeva che l'aspettava una mattinata faticosa, ma era contenta lo stesso perchè voleva molto bene al nonno. Intanto il nonno si posava ansando su di una seggiola dell'ingresso e sorvegliava il bicchiere d'acqua che la mamma gli aveva portato.

«Esagerato!... ~~esagerato!~~... » ripeteva la zia rimproverandolo, ma lui, senza nemmeno ascoltarla, ammirava quel mucchio di triglie, spigole, orate, aragoste, gamberi che ingombravano il tavolo di cucina e che Feppa e le ragazze avevano cominciato a pulire svelte svelte.

In un canto poi c'erano le provviste portate da Norbio: una damigiana di vino o di olio, cesti di verdura e di frutta, salsiccia, e qualche volta un prosciutto. Pitzalis non potevano permettersi di largheggiare e la zia, che aveva vissuto nell'abbondanza fino a che era stata in paese, trasferitasi in città, col matrimonio e specie col crescere della famiglia aveva adottato un sistema di rigorosa economia, pur senza far mancar niente ai figli e al marito.

Il nonno aveva la delicatezza di scusarsi, e quando arrivava con tutto quel bendidio tirava in ballo la propria golosità. In casa di Barbara il nonno si trovava perfettamente a suo agio. Non l'ho mai visto così contento come quando veniva a trovarci a Cagliari in casa della zia, dove ogni suo capriccio di vecchio egoista e goloso veniva esaudito senza commenti e anzi con gioia. fumava una sigaretta dietro l'altra senza che nessuno lo rimproverasse, seduto in una comoda poltrona; solo di rado usciva per sbrigare negli uffici le pratiche che erano in realtà solo un pretesto per i suoi viaggi,

il cui vero scopo era di vedere la mamma e noi bambini, mangiare pesce fresco a sazietà e assistere a uno spettacolo teatrale.

Le sue visite erano sempre più frequenti nella stagione dell'opera. Come fosse nata questa passione nell'antico contadino di Norbio è un mistero che io mi spiego solo con l'amicizia degli zii Pitzalis con i signori Coi, padroni del Politeama Regina Margherita, e dalla cui abitazione si poteva accedere direttamente al teatro.

→ Ricordo di aver assistito al Mefistofele, alla Carmen, alla Cavalleria Rusticana e a una quantità imprecisata di spettacoli di varietà, che riempivano i vuoti tra un'opera e l'altra.

→ Fuori da Norbio mia madre si sentiva un'altra donna, e anch'io mi sentivo meno infelice, e per la vicinanza di zio Emanuele e di suo figlio Livio, e per gli spettacoli del Politeama, e per i molti giornali che ci portavano notizie e immagini dal mondo. Livio non era un bravo scolaro, ma in compenso era un disegnatore straordinario, e io ho preso da lui la passione per il disegno, un vero e proprio vizio che non mi ha più lasciato per tutta la vita e che nell'età giovanile ha influito negativamente anche sui miei studi, o quanto meno, sulla mia resa scolastica. Persino all'università, durante le lezioni, io continuavo a disegnare sui miei album e sui miei quaderni di appunti.

~~XXXXXXXXXX~~

II

- [La tragica e monotona lunghezza della guerra era diventata un male accettato come si accetta la malattia e la morte. Anche noi facevamo parte dell'Europa, quasi inconsapevolmente. Io lo sentivo vagamente, come era vaga, per me, l'idea di Europa. Ma c'erano alcune cose inconfondibilmente Europa anche per un bambino di dieci anni, un bambino sperduto tra le montagne di Norbio: l'angoscia della guerra, appunto.
- [Dopo il nostro ritorno da Cagliari, il nonno non andava quasi più in città. Ci andò ancora qualche volta per farsi curare da una prostatite che si andò rapidamente aggravando e per la quale Alfonso Pizzutù non trovava il rimedio adatto. Ma non lo trovavano nemmeno i professori cagliaritari perchè non esisteva alcun rimedio: la stessa malattia che aveva ucciso sua madre tanti anni prima, quello che a Norbio chiamano su male mandadore, il male che mangia, che rode.
- [Il salotto era stato trasformato in camera da letto per evitare le scale, ma lui, ostinato e indomito, sempre che poteva, si serviva del cesso rustico accanto alla legnaia. Aveva imparato a scendere e a salire i pochi scalini che dal loggiato portavano al cortile e si arrabbiava se Pierre tentava di aiutarlo. Con i famigliari non parlava quasi mai. Qualche rara volta andava a Cagliari, ma il viaggio diventava per lui sempre più faticoso. Con i figli parlava soltanto dei lavori campestri o del frantoio o del caseificio che Filippo aveva impiantato per proprio conto con i soldi presi a prestito da una banca e la garanzia del padre.
- [Lo zio Filippo, il maggiore dei figli di Margherita, aveva studiato

malamente fino alla quinta ginnasiale, mentre Oreste, a dispetto della sua precaria salute, aveva conseguito il diploma di ragioneria e Amedeo quello di enologo. Ormai da tempo era lui, Amedeo, che mandava avanti l'azienda sotto la direzione del padre, Oreste si occupava dell'amministrazione - cosa che gli dava modo di controllare anche le più piccole spese della famiglia, e in particolare quelle di Amedeo, che, non avendo ottenuto un assegno fisso, era costretto a chiedere a lui, di volta in volta, i soldi per comprare le scarpe ai figli o un vestito alla moglie, e siccome era tirchio, bisbetico come una zittella e pessimista, rendeva la vita difficile a tutti. Quando si presentava una buona annata di olive, lui si disperava perchè gli orci del magazzino non sarebbero bastati a contenere il prodotto e bisognava comprare altri recipienti. Era lui che insisteva perchè il nonno licenziasse Pierre, visto che ormai il vecchio era in grado di salire e scendere gli scalini del loggiato, e si seccava perchè il giovanotto mi insegnava il francese, anche se non percepiva, per questo, una lira in più. Ogni tanto mia madre allungava a Pierre un po' di soldi. Lei riceveva dal babbo ogni mese lo stipendio e, parsimoniosa com'era, senza mai chiedere nulla nè al padre, nè al fratello, depositava quel soldo in un libretto postale.

→ [Io, sempre attento ai discorsi dei "grandi", conoscevo questi problemi, che tuttavia non mi preoccupavano affatto. La mia preoccupazione era mio padre: la sua assenza che in un momento, pensavo io, poteva diventare definitiva, irreversibile.

(11)

→ Da ogni casa di Norbio almeno un uomo era partito per la guerra.

Io ho sperimentato che quando una persona cara viene a mancare lascia un vuoto il quale, col passare del tempo, tende a colmarsi di una sostanza psicologica fin quasi a operare una sostituzione, e questo avviene anche quando l'assenza è causata dalla morte e il dolore è inconsolabile. Le madri, le ~~xix~~ vedove che ho conosciuto, hanno finito per lasciare che quel vuoto si colmasse, come le forme vuote che si ritrovano a Pompei sotto lo strato millenario di lapilli e di cenere e nelle quali gli archeologi hanno fatto una colata di gesso che riproduce fin nei minimi particolari i corpi disfatti.

Ma io e la mamma non riempiamo mai con una colata di gesso il vuoto lasciato dal babbo. Non veniva spesso in licenza, ma di tanto in tanto veniva, con quel cappottone lungo di grosso panno grigioverde e qualche decorazione in più. Chissà perché, ricordo questi ritorni sempre d'inverno e di sera, a buio. Il nonno mandava a prenderlo col saltafossi a San Gavino. Ed era una festa. Ma succedeva di rado e durava poco.

Ricordo una giornata grigia,

→ [Marco finì di svuotare il nascondiglio. I libri erano consistenti, resistevano all'aria e al tatto. I primi che riconobbe furono i volumi color tabacco della Storia d'Italia del Guicciardini ~~xxxxxxxx~~ e intravvide, senza nemmeno sapere di che si trattasse, il Catéchisme positiviste e il Cours de philosophie di A. Comte, il Discorso sul metodo di Cartesio, l'Ethica di Spinoza, la Monadologia e la Teodicea di Leibniz, il Piccolo Compendio del Capitale di Carlo Cafiero e un libretto sbertucciato, Manifesto del partito comunista di Marx e Engels, col titolo stampato nitidamente in nero su la copertina rossa.

→ [«Sbrigati» gli disse la nonna con tono autoritario, quasi sgarbato. Era impaziente, non voleva che li trovassero lì. _____

& Sono tuoi, devi portarli via prima che arrivino gli altri.»

→ [Gli "altri" erano i figli, che non avrebbero approvato quel ~~xxxx~~ dono fatto dalla madre a Marco, cattivo scolaro e insofferente di ogni disciplina, e poi, benchè i libri non avessero per loro alcuna importanza in se stessi, ne avrebbero acquistata una grandissima per ragioni di principio: quei libri erano una loro intangibile proprietà. _____
Bisognava far presto.

→ [La nonna ~~aprì~~ tirò le tende con un colpo secco e aprì la finestra che dava sulla via Roma tossendo per la polvere che se ne sprigionò e l'avvolse, poi, con un gesto definitivo spalancò le imposte cigolanti.

→ [Nello stradone ferveva il solito passeggio domenicale di contadini vestiti

▲ festa. Proprio di fronte, sulla muriccia della bettola di Sisinnio Spada, stavano seduti i vecchietti di sempre con la pipa in bocca e con i loro vestiti frusti e polverosi. Tutti assieme alzarono la testa e spalancarono la bocca vedendo aprirsi quella finestra che era chiusa da anni e s'inclinarono per salutare rispettosamente la nonna, che aveva sul viso una ragnatela come una veletta. A contatto con l'aria esterna lei se ne accorse e si pull. Marco, stringendosi al petto una pila di libri scavalcò il davanzale e saltò in strada. La gente si scostò, gli fece largo gentilmente. A un tratto si trovò di fronte Michele Forcu, un vecchio attendente di suo padre che ora faceva da domestico.

→ [Michele, tornando dalla guerra, già prima di arrivare a Lunamatrona, il suo paese natale, aveva sentito certi discorsi poco belli sulla giovane moglie, e aveva fatto in modo di arrivare a casa di sorpresa. Al piano di sopra, dov'era la camera da letto, la luce era accesa. Sall pian piano, ma la scala di legno scricchiolò. L'amante aveva fatto a tempo a scappare in camicia dalla finestra, ma la donna dormiva riversa sul letto col petto scoperto e la gola nuda ancora palpitante di piacere. Michele, senza nemmeno voltarsi, cercò a tentoni l'ascia da legnaiolo nell'angolo dietro la porta. Era un'ascia special con un corto manico di castagno e la lama lunata, affilatissima. Alzò l'ascia e, con un colpo solo, le spiccò la testa dal busto.

→ [Un anno e mezzo di carcere preventivo nella prigione di S. Sebastiano, a Sassari, poi il processo a porte chiuse, la condanna a un breve periodo di detenzione, in parte già scontato: delitto d'onore. Tutto il paese era dalla

sua parte; ci mancò poco non gli dessero una medaglia.

Francesco, allora colonello, comandante del Deposito Prigionieri Russi dell'Asinara, non lo aveva abbandonato, e quando aveva lasciato l'esercito e si era ritirato a Norbio col grado di generale di brigata se l'era preso come domestico infischandosi dello scandalo. Michele si intendeva di cavalli e, come in guerra, avrebbe dato la vita per lui. I parenti non volevano in casa un assassino.

[«Michele è un uomo fidato, e poi ne ho bisogno per Elaine»] tagliò corto Francesco.

Elaine era una cavalla saura di quattro anni, un mezzo sangue inglese, gagliarda e spudorata nella sua bellezza, sempre lustra, con due fossette sulle natiche come una bella donna. Il padre di Marco l'aveva comprata con speciali sconti nell'allevamento di Foresta di Burgos.

→ [«Michele, ho bisogno del tuo aiuto»] disse Marco vedendoselo davanti. Lui aveva già teso le mani per prendere i libri, e li abbracciò con un gesto che faceva sempre quando allargava il soffiato della fisarmonica che amava suonare.

→ [«Ai suoi ordini»] disse con un sorriso scoprendo sotto i baffetti biondi i denti bianchi.

→ [«Ma non sono solo questi, è un'intera biblioteca, ma li ha regalati la nonna; bisogna portarli via prima che gli zii tornino a casa.»]

→ [«Dove li mettiamo?»] chiese senza far commenti.

salтарono il muro. Il cortile era deserto, e deserta, vuota, abbandonata sembrava tutta la casa. Marco provò un senso di angoscia, simile a un presentimento. Per un attimo gli passò per la mente che così avrebbe potuto essere - veramente vuota e deserta - in un futuro non tanto lontano.

[Suo padre, rientrando dalla passeggiata a cavallo che soleva fare ogni giorno prima di cena, approvò la sistemazione dei libri che, per il momento, non si curò di esaminare. L'indulgenza di Francesco nei confronti di Marco aveva sempre una base razionale, oltre che sentimentale. Voleva in qualche modo ripagarlo della sua forzata lontananza anche se dovuta a cause non dipendenti dalla sua volontà. Era convinto che se avesse potuto stargli vicino non sarebbe diventato il cattivo scolaro e il ragazzo difficile, anzi "irriducibile", da domare a scudisciate, come gli zii pretendevano.]

GIUSEPPE DESSI

IL MIO INCONTRO CON L'ORLANDO FURIOSO

Estratto da « *La Rassegna della letteratura italiana* »
Anno 79° - N. 1-2 - Gennaio-Agosto 1975

SANSONI - FIRENZE

Giuseppe Dessì, *Il mio incontro con l'«Orlando furioso»* (estratto).

L'Enrica, 9 marzo 1975

La Nuova Sardegna

L'INSEGNAMENTO DI EMILIO LUSSU

Una lucida lezione di rigore morale

Una dura intransigenza gli vietò sempre qualunque compromesso - Deciso rigetto degli intrighi e del patteggiamenti legati a uno scadente costume politico - La Sardegna e le grandi lotte che si combattono nel mondo

L'odierna giornata di lutto decretata dalla Regione per la morte di Emilio Lussu non deve - né vuole - essere un puro atto commemorativo. Dovrà invece, se vorrà avere un senso e una funzione, essere un momento di lucido riesame, di riflessione pacata.

L'Italia, del resto, incline al culto delle glorie passate, è afflitta da troppi atti celebrativi - solenni quanto si voglia, ma tetri e sterili - perché si debba ancora, soltanto in ossequio a presunti obblighi formali, cedere alla tentazione di commemorare, di celebrare, di erigere paludati monumenti verbali. Crediamo che il passato sia un fardello grave e inutile nella misura in cui non costituisce una lezione, non offre insegnamenti validi nel presente. Se oggi si ricorda Emilio Lussu, non è, dunque, per compiere un superfuo rito celebrativo, ma per indicare la lucida norma che affiora dalla sua vita e dalla sua opera di politico e di scrittore. La sua qualità più eminente - non meno, forse, che l'intelligenza vigile, l'umanità, l'attenzione alle vicende del mondo - fu la dura intransigenza, la ripugnanza per il compromesso e l'accomodamento. Sentì le proprie convinzioni come un assoluto vincolo, che non poteva concederle incertezze o deviazioni; così il suo antifascismo, che nasceva dal razionale rigetto di idee aberranti, fu una militanza che non conobbe indulgenza né concessioni armistizi. Così, in anni più recenti, non nascose mai né temperò la sua rigida, intollerante riprova per la gestione del potere tortuosa, arbitraria, rapace. Respinte con fastidio i patteggiamenti e gli intrighi legati a uno scadente costume politico; sentiva d'essere di una razza diversa. In una piazza di Cagliari, durante un comizio, chiamò: « quel piccolo, stanzante sottosegretario » a un momento di inclinazioni in-

IL RICORDO DI GIUSEPPE DESSI'

Un uomo d'azione



Fosse in lui mi attirava soprattutto, per contrasto, l'uomo d'azione, ma fu anche uno scrittore e il suo « Un anno sull'altipiano » è uno dei migliori libri di guerra della letteratura italiana, se non il migliore in assoluto.

Come uomo d'azione, tutti quelli della mia generazione lo conoscono; per i giovani ci sono i suoi libri. Sono libri autentici, intesi, vissuti.

In questi ultimi dieci anni ci sentivamo spesso oppure mi arrivava una cartolina che mi portava da Armungia l'odore dei boschi e la freschezza del suo spirito.

Non è mai invecchiato, si è consumato lentamente al fuoco, sempre acceso, della sua straordinaria vitalità.

Emilio Lussu fu il primo vero antifascista che lo conoscetti. Eravamo alla fine della prima guerra mondiale, e io ero un bambino. Erano stati, lui e mio padre, nella Brigata Sassari, e si stimavano anche se pensavano in

modo diverso. Intendo politicamente.

Fu attraverso Lussu che la Sardegna, raccolta intorno alla sua bandiera, acquistò per la prima volta una coscienza politica.

E così lo.

Un po' più tardi lo vidi risalire col suo passo lungo e tranquillo la via Mannu, a Cagliari, seguito dalla teppaglia fascista; ma lui, solo voltandosi, la fermava e la zittiva. Io ero appena un adolescente, a quel tempo, e mi apparve come un Sardus Pater sceso in via Mannu a difendere giustizia e libertà.

Questa immagine è rimasta sempre in me e in molti sardi della mia generazione.

Il suo temperamento rivoluzionario, il coraggio, l'umanissimo amore per la vita in tutte le sue forme, mi hanno sempre affascinato.

Poi alla stima e al rispetto è subentrato l'affetto e, ora, il rimpianto di averlo perduto.

Giuseppe Dessì

LA TESTIMONANZA DI G. B. MELIS

Difesa della libertà

Tutti i sardi conoscono Emilio Lussu: figura che ha dimostrato, in termini esaltanti di epopea, la Sardegna combattente della Brigata Sassari, comandante del Battaglione che portò nel turbine degli



Emilio Lussu, immagine-simbolo.

ardagna

PAGINA 3

COMBATTENTE SCOMPARSO

regnò a Lussu la Sardegna

di - Quei fanti, tutti con-
e uno sciopero, si rifiu-
ll'isola - Un vivo ricordo
atro la dittatura nascente

porione lo tremava senza ri-
segno. Ero poco più che un
bambino e per me Lussu
rappresentava tutto ciò che
c'era al mondo di nobile e
sereno. Avrei voluto corrergli
incontro, ma sentivo che
gli sarei stato solo d'impac-
cio.

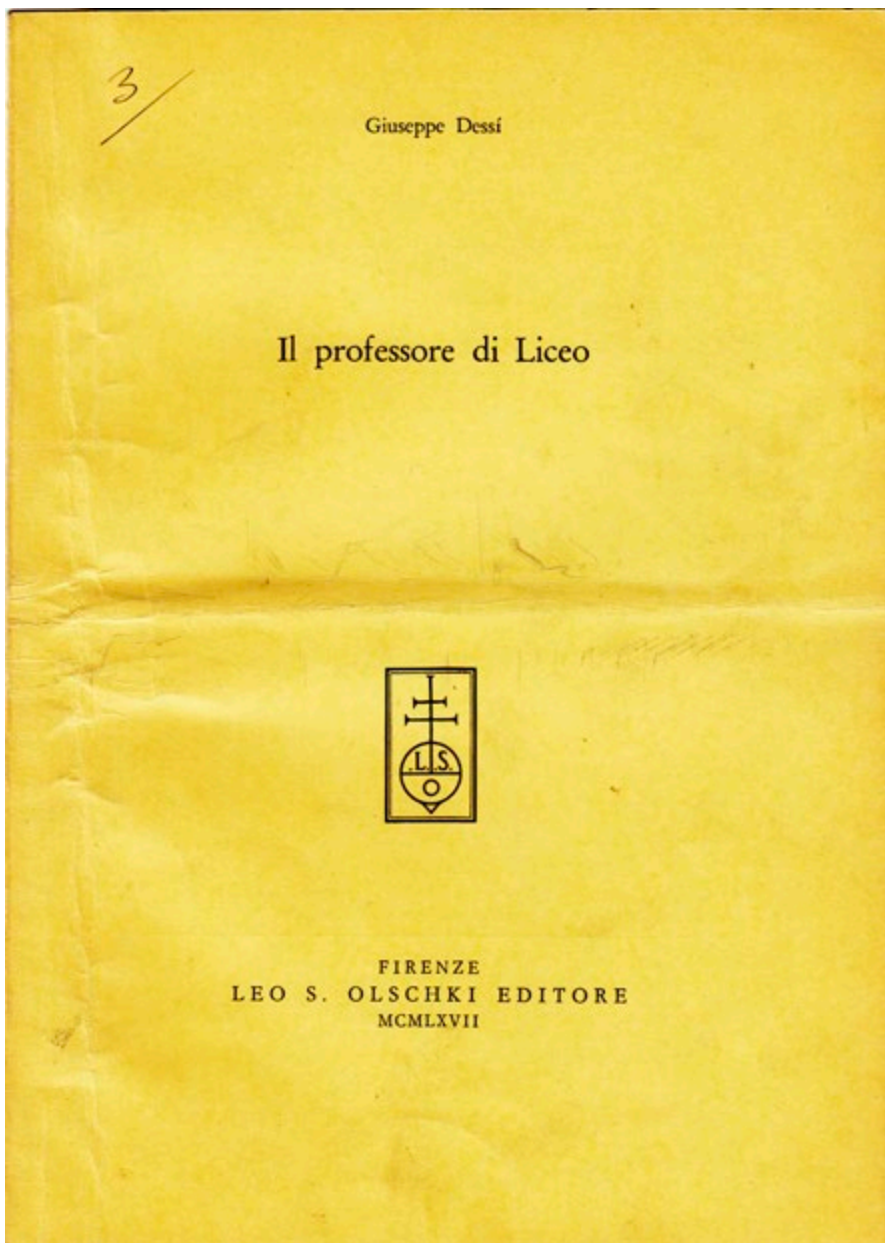
Quando lui si muoveva
per riprendere la salute, i fa-
scisti ricominciavano a ur-
lare le loro canzoni e i loro
insulti. Ma nessuno osava
avvicinarsi. Lo vidi molte
volte fermarsi così e ripren-
dere allo stesso modo la sa-
lute. Oltre all'occhio all'obeli-
sco, entrò in casa chioden-
dosi alle spalle il portone.
Solo allora la folla invase la
piazza. Io mi ero calato, in
certo senso rassicurato. Me
lo immaginavo come lo a-
vevo visto prima, calmo, qua-
si indifferente. Non invase
rubile, ma intangibile. Rag-
giunsi anch'io la piazza e
mi nascosi in un altro por-
tone a fianco della libreria
«Il Naraghe». Per un attimo
le luci si accesero dietro
le persiane dello stadio. I
fascisti ripresero a gridare:

«A morte!... a morte Lus-
su!...», mentre alcuni ten-
tavano la scalata del primo
piano per entrare in casa
dalle porte-finestre. A un
tratto udii lo schiocco seco-
co di un colpo di pistola e
vidi un uomo ricettare in
aria e cadere. Ci fu un fug-
gi d'oggi generale, la piazza
si vuotò all'istante. Rimase-
ro sul terreno il morto e uno
dei morti che era stato

lava, si
gli canti
le: Muz-
col pa-
e scollò
le file di
bambini:



Giuseppe Dessì ricorda il combattente scomparso («La Nuova Sardegna», 8 aprile 1975).



Giuseppe Dessi, *Il professore di Liceo* (estratto).



Copertina del quaderno «Il ghio».

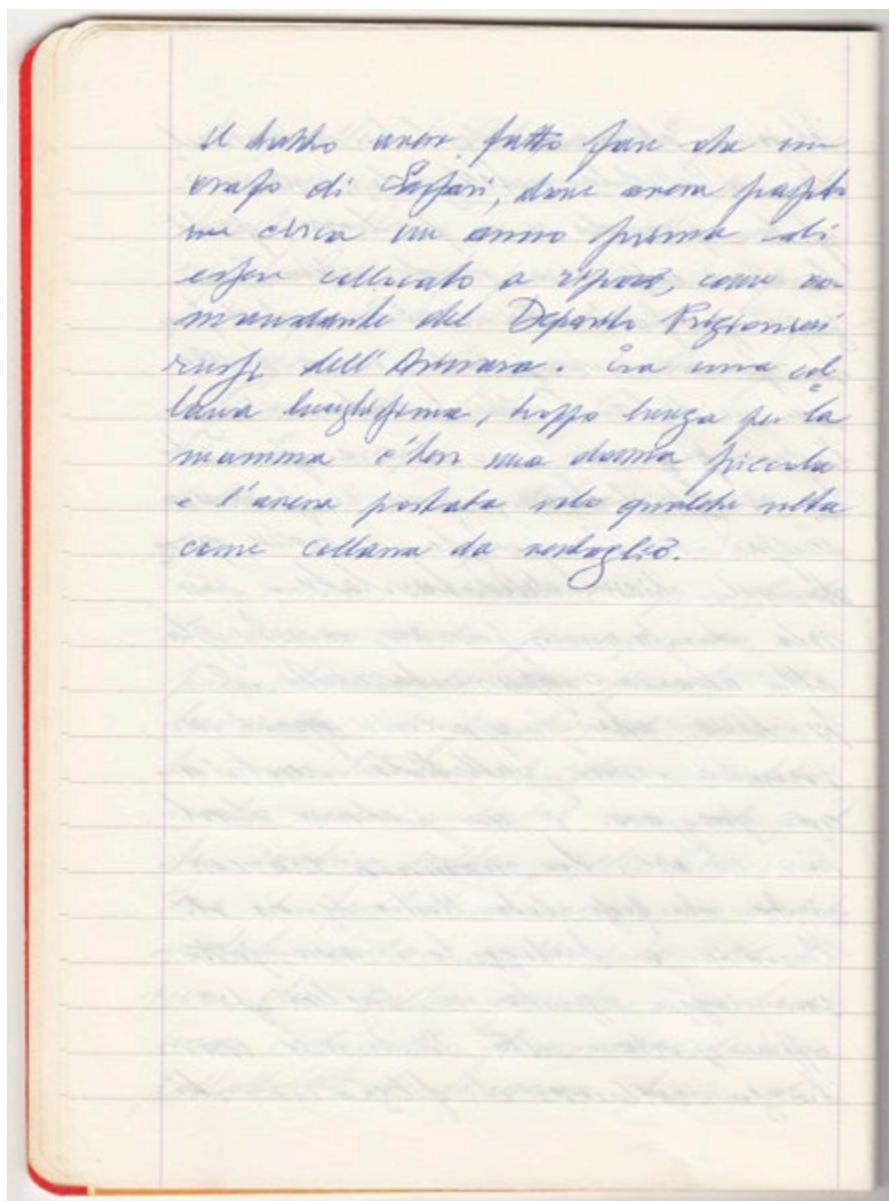
Perché proprio quella domenica, quel pomeriggio di domenica dove avere tanta importanza sulla mia vita?

Non lo so, né so nemmeno il giorno della mia nascita, che pure è stato un giorno importante della mia vita.

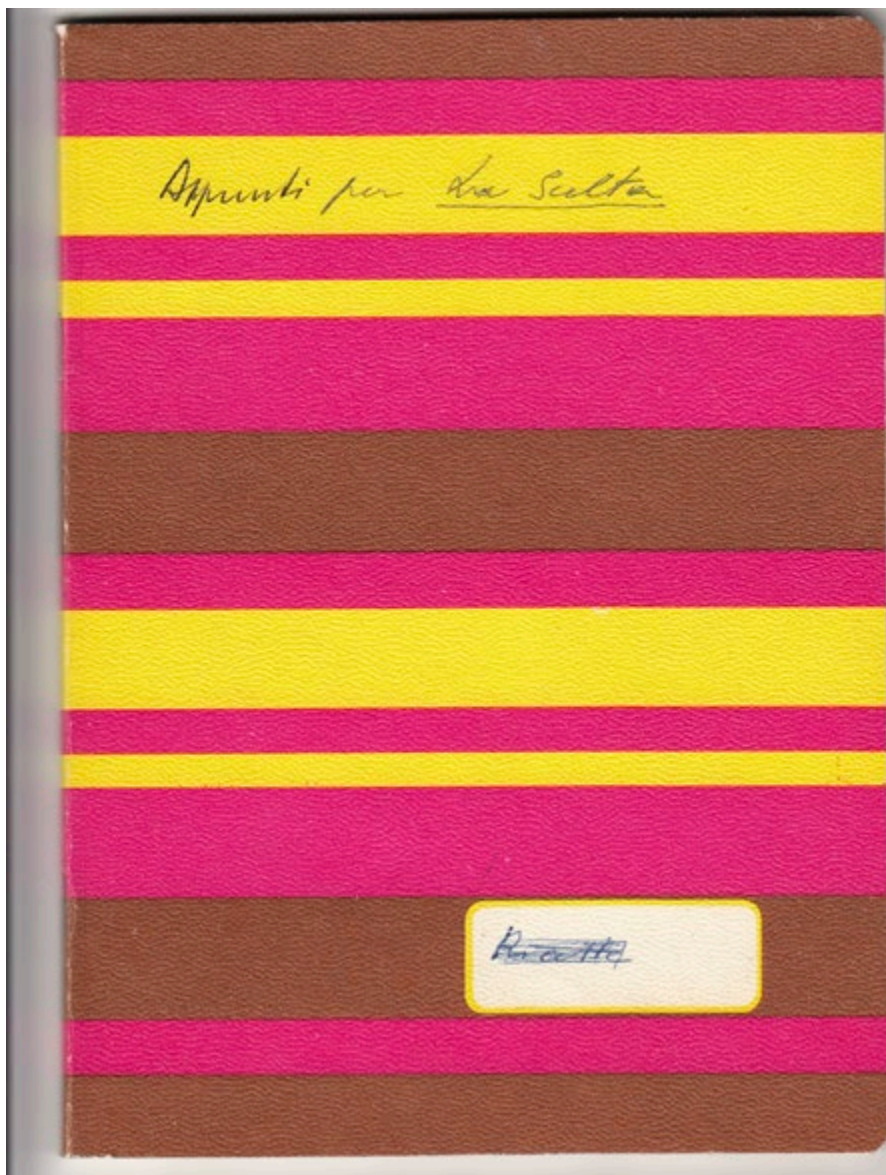
Perché proprio quel pomeriggio di domenica? Solo perché io era solo che dove cominciare di là. Allora non saprei nemmeno io che nulla sia stato importante per me, così come nulla ripeto di quel che stare fu da allora. Anzi che ora, realistico come sono, mi chiedo se sia proprio giunto cominciarsi di là. Ho paura che non le abbia, le realtà, determinate quei fatti, nessuna causa di cause e di effetti iniziati miei e finiti dalla mia nascita una

da quelle di Adorno. E forse non
 è nemmeno vero, come ha pensato
 tante volte, e come anche ora so-
 no tentato di pensare, che pro-
 prio quel che accadde in quel pe-
 riodo d'autunno, abbia per
 determinato tutta la vita di
 A. Comunque, un giorno restar-
 data: s'ora in ottobre, credo. La
 guerra era ora finita da circa
 un anno, i ~~tedeschi~~ i superstiti
 tornavano poco più più, ri-
 prendevano il loro posto di
 lavoratori, di padri, di mari-
 ti, e anche mio padre era tor-
 nato sano e salvo con solo quel
 che cicatrice sulla pelle bianca.
 Ho e il fratello avevano voluto
 vedute, metaci in il dito. Ne a-
 reva due sulla gamba sinistra,
 una nel petto, provocata da una
 pallottola che lo aveva preso di

cominciò ad avere un'occhiata in mano nella
 la. « Pallottola intelligente » vola in-
 pretesa quando si ne parlava, perché
 lo aveva colpito in modo abbastanza
 grave fu fatto da lontano dal fran-
 se fu un certo periodo, senza tutta-
 ria ucciderlo. L'occhiata mi' augu-
 razione si fu un poco diversa per at-
 trazione: il cuore, come lo pensano
 sempre che potesse averlo quan-
 do, nel chiaro della lancia, su-
 pla di penso, pensano, mentre gli
 atti algarono spontaneamente il
 piccolo che proprio in quel mo-
 mento una pallottola austria-
 ca parava a un palmo dal
 suo cuore. La mamma era con-
 vinta che fosse stata Nella Signora di
 Bonaria a farglielo e aveva fatto
 un viaggio apposta a Cagliari per
 infine portar alla Santuario una
 lunga collana di filigrane che



Quaderno «Il ghiro» (autografo di Giuseppe Dessì, c. 2v.).



Copertina del quaderno «Pigna Jolly» con «Appunti per “La scelta”» (autografo).

ai mercati centrali, sostituì i la facciata
divora del quartiere Marsua, synd. pol.
della sez. del Valle Regina Margherita.

Ginzburg Natalia 6541736

Si era tanto parlato di una
guerra breve, ~~che~~ che la sua ter-
za e mondana lunghezza era
dimenticata per gran parte dell'Eu-
ropa un modo accettato come
si accetta la malattia e la mor-
te. Dede noi facemmo park dell'Eu-
ropa. Quasi incuria non mente,
se facemmo fronte alla. Il lo
scritto recentemente con ora rega
fu me l'idea dell'Europa. Ma
v'ero alcune con che sono in-
compresi nel mondo Europa anche
per un bambino di dieci anni;
e anche se tra le montagne di
Park d'Alpi, tra le genti di Natio,

In casa di mio nonno - Augusto
 che finiva di spegnersi nel suo
 letto di malattia, dopo le tante
 volte che lo aveva curato qualche
 anno prima. Ora, se, a distan-
 za di tanti anni, si parlo a quel
 tempo, ~~era~~ era da quell'io
 non un accento che sto in due pe-
 guando, ho un'idea ben chiara
 di quella ~~era~~ come perdessa, del
 strabuzzo con cui lo con donemmo
 apparigli, di quel ~~era~~ di che
 ma solitudine di cui qualche al-
 la parlare ha se' quand'era
 cominciato che usavano la radice.
 Nalun, con un'ora in gli altri
 era stato molto importante nella
 sua vita. Non fu niente era sta-
 to un uomo pubblico, un politi-
 co, come divenne oggi. Divenne
 fatto molto con durante la sua
 vita e di tutte cose parlate, pi-

ma, durante e dopo. Ora
 potrei solo ricordare, franta-
 sticare. Mio padre era la sola
 persona con la quale si sarebbe
 sentito di parlare seriamente. Un
 altro padre era la guerra e
 veniva ogni tanto, a Napoli, so-
 lo per brevi periodi, in lingua.

Non indifferente nemmeno più
 gli abiti borghesi. Potrei dire la ter-
 zina da campo e il cappottino
 grigio-verde, di quella grigia stof-
 fa che poi fu riservata soltanto ai
 marescialli d'Italia. Parlavo,
 col nome della rivista di Ca-
 poretto, sostenevo che era una
 cosa canuta da un propaganda
 e sovversiva ma si doveva stendere
 ai soldati - pochi, ma tutti inf. da
 tutti, lui compreso, erano uomini
 veramente bruchi di quel maffia.
 Era senza frasi, ma solo si.

«Stema». Era la prima volta
 che io sentivo quella strana pa-
 rola, «stema», e non ne effor-
 mavo il vero e non vagamente. Mi
 pareva che anche la stessa significa-
 to di relativo, parato, del resto,
 non meno misteriosa, e che colui
 ci desse anche col «parto origi-
 nale» di cui stettero tutte mi-
 se qualcuno mi aveva parlato.
 Finiva non per volontà degli uomini, ma
 che pure se erano stanchi, ma per es-
 saurimento, senza merito in demerito.

Radducano cominciavano a lora-
 re, le caviglie e le loro amiche con-
 laiano la leggenda del N. arcigno
 marionda in tanto attorno alla
 tavola di pranzo. Mi ricordo con
 infinita tristezza quel caso di or-
 ci arli, bianche. Subito dire che il
 troppo sarebbe tornato tra poco e gli
 ci si parlavano tra loro obbene.

vedendo se si sarebbe fumato definiti-
 vamente a Norbio, come non sono
 più detto che anche fatto a guerra fi-
 nita o no, avendosene del mio
 grado e delle memorie di guerra,
 si sarebbe procurato un posto di
 dirigente in qualche grande officina
 oppure nell'Amministrazione civile.
 Ma sarebbe stato molto difficile
 che il babbo si lasciasse ad ammi-
 nistrare i beni di mia madre. Tri-
 ritava d'ordine fino allora era stato lo
 zio Guglielmo, il quale non si stanca-
 va di andare agli altri fratelli, sempre
 con mia madre, che si era sempre
 sacrificato per tutti, senza nulla chie-
 dere. In effetti aveva occupato lavorato per
 l'azienda sua tutta una serie per un
 suo stipendio, a un contadino che si
 stava bene, del vitto e dell'alloggio per
 sé e per la sua famiglia. Racconti
 alcuni ristretti su quello il suo

ne figlio e la mamma, e tutti si-
 stanno profondamente anche me
 che con un grado di capire perfetta-
 mente quali problemi avrebbe creato
 il ritorno del babbo. Era capri-
 vico che il ritorno dei carabinieri
 era un problema esteso a tutto
 il Paese. Il risarcimento di coloro
 che erano stati assenti per tanti
 lunghi anni non poteva arrivare
 così semplicemente, secondo gli schemi
 dei regolamenti, ma destava preoccupa-
 zioni e malcontento. Sarebbe sta-
 to così bello, con garbo così sempli-
 ce; la grazia è finita, gli uomini
 tornano alle loro case, ai figli,
 alle spose, alle madri. * Ma non
 così, non potrà esse così. Perché
 l'assenza il loro posto non era
 rimasto vuoto, si erano create nuo-
 ve situazioni, talora erano nati al-
 tri sentimenti.

Quando il babbo aveva in breccia, la mamma Margherita cedeva ai miei quistoni la sua grande camera matrimoniale, dove tutto rimaneva com'era, compresi i animali sul cornò e gli effetti staccati dalle pareti occorrenti della spudicizia. Il nonno ormai non si muoveva quasi più dal salotto. Ma si trattava di una sistemazione provvisoria. Se il babbo si fosse stabilito definitivamente a Napoli, mi sarebbe dovuto pervenire a un'altra sistemazione. La mamma, fin da ragazza non abitava la casa, dalle tre pucarie credidero di salute della mamma, che si alzava abitualmente molto tardi. Poi era stata, non proprio sostituita ma coartata su questa incombenza dalla signa Edige, dopo che questa era andata, giorno

dopo di Desquariana, ora non
 aveva mai saputo di altri re-
 gimi ora con propria. dove,
 senza dipenden dalla nobiltà,
 dedicarsi interamente ai figli e
 al marito. Ora, con la fine
 della guerra, questo sogno così
 legittimo, così a lungo sofferto,
 lo, avrebbe potuto realizzarsi,
 e lei, la mita, la sempre Maria
 Cristina, da suo fu pronta a ri-
 mettere alle spalle ogni altro, co-
 minando a fare i suoi castelli in
 aria. C'era a Nostra una carta
 che aveva sempre desiderato, quella
 già di proprietà del Prof. Loddo,
 che si affacciava sul terrazzo e
 sugli altri arti circostanti. Ne era
 ora anche parlato al babbo, prima
 della sua partenza, fu la guerra
 e il babbo avrebbe potuto anche
 comprarsi la veduta l'ultimo

pure di loro che gli rimangono
 del ^{su} resto patrimonio ~~dei Faldini~~
 a Corke Maggiani. Facilmente se
 anche poteto ricavar le 14.000
 lire occorrenti a comprare la ca-
 sa. Ma il nonno in un opporto
 disando che non era il momento
 né di comprare né di vendere
 e che si doveva rimandare tutto
 a guerra finita.

Ora, a guerra finita, la gran-
 de casa Faldini era sempre lì co-
 stante e con i suoi donatori coperti
 di glorie e onorificenze (una
 medaglia di profeta davanti o
 qui sotto che si profeta davanti
 per un'ora in chiesa) ma ora
 ci volevano 14.000 lire, non
 più 14.000, e vender Corke
 Maggiani non sarebbe stato facile.
 Ora e questo è un po' il suc-
 chio palustre del defunto morto.

re Loren; e anche in questa Ma-
 ria Cristina non gli scati, ma chi
 non le parole numero tante-
 namente paragonabile a quella
 quell'altra. Dopo la morte del
 rector, la casa era stata eredi-
 tata dal nipote Giovanni Carnas,
 uno scapitato che poco dopo s'è
 se giocata l'aver perduta per un
 grosso debito di giuoco; poi era
 passata per diverse mani fino a
 che era capitata in quelle del
 carbonaio torinese Renato Grassioni,
 che nel frattempo aveva fatto for-
 tuna. O meglio aveva fatto soldi;
 quindi di fortuna il povero Renato
 ne aveva avuta poca e morì con il
 giorno in, adunato all'uscito del
 suo contadino Giuseppe Autole, s'era
 trasferito in Sardegna con la famiglia.
 Il figlio maggiore, Guido, ferito gra-
 vemente in guerra era morto di lei

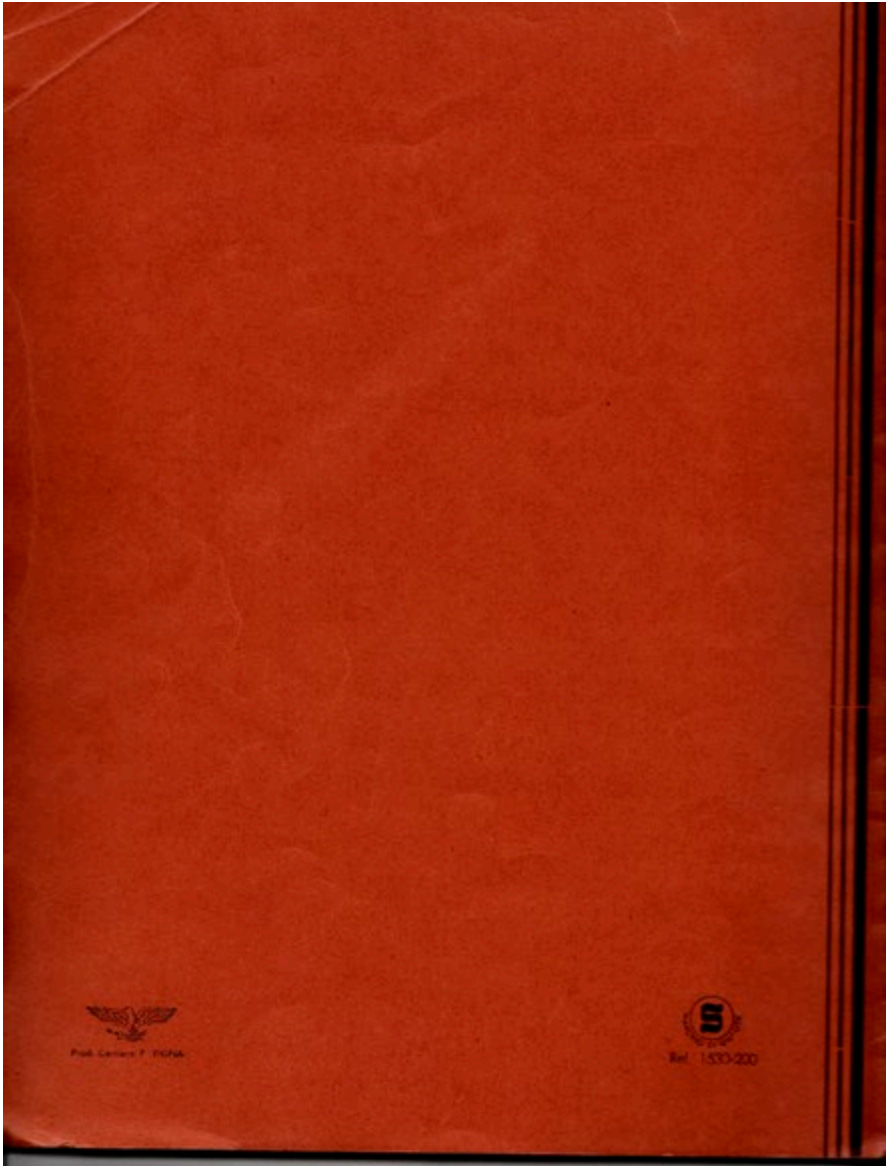
dopo aver esultato di quelle maggiori, Giuseppe Botta, che lo avevano rifiutato. Il male s'era esteso a tutta la famiglia e i bei ragazzi fiorenti sembravano destinati ad andarsene e uno dopo l'altro, la malattia, che ispirava anche a Norberto non favoriva certo la guarigione, con che il loro non aver deciso di andare in grande cura e di tornarsene nel Distretto per curare i figli ~~non~~ che gli restavano e metterli in un albergo, Da M. C. la casa del medico non era proprio l'ideale ma non potei fare a meno, per tutta sua bontà, per rammaricandomi della disgrazia di Gravieri, di pensare che forse i parenti l'avrebbero recitata a un buon prezzo per di liberarsene, e i fatti non si sbagliano. In occasione di una delle ultime sennò, H. C. ne parlò al marito, di più li Franceschini rimase perplesso e di

articolato, ma pensando in non
 potè far a meno di ammettere che
 la moglie aveva ragione. Fero per
 la prima volta paura di non coulo
 dei sacrifici che H. C. aveva fatto per du-
 ti anni in cam del padre e al mo-
 mento ferreo non dispiaque l'idea
 di darle finalmente una gioia. L'era
 sempre quel pezzo di terra di Collemar-
 giani, affittato per poche lire a perio-
 do. Come nei tempi passati, a Napoli
 le notizie si propagavano quasi sulle
 parole, e con ~~un certo silenzio~~ l'ing.
 Fontana, che doveva acquistare dei ter-
 reni per il S. Pietro Salutati, in mio pros-
 pectorio di Collettolegnosa e aver già
 messo gli occhi su una ruba esteriore di
 terra confinante proprio con Collemar-
 giani, chiese a Francesco se intendesse
 vendere quel pezzo di terra e fece la
 sua offerta - un'offerta assai modesta,
 in verità. Il colonnello, che stava pro-

ROVIGO

A quel tempo io ero una tartaruga, oppure un cerbiatto o uno scoiattolo, come si legge in certe antiche favole buddiste. Io posso soltanto dire che "a quel tempo" ero un bambino di due anni, e non si tratta di un'altra vita, ma sempre di questa mia vita, già abbastanza lunga, anche se non lunghissima, che si va lentamente consumando. In questa mia vita ho visto cominciare e finire molte guerre. Anche ora che intraprendo a scrivere questo libro, non una ma molte guerre stanno per finire o almeno così pare. Mi riferisco all'estremo Oriente, al medio Oriente; ma si tratta di speranze, più che di reali certezze di pace. In Italia poi stiamo vivendo in uno stato di guerra vero e proprio, una continua tensione che porta a fatti terribili come, per esempio l'assassinio di Claudio Varalli avvenuto a Milano due giorni fa. Oggi è il 18 aprile del 1975.

Il bambino di cui si tratta è quel piccolo Marco Fulgheri al quale accenno appena alla fine del mio ultimo romanzo Paese d'ombre, il piccolo Marco che vide un uomo accoltellato nella strada mentre stava affacciato al balcone della camera dello zio Oreste e corse subito giù a dar la notizia ad Aurelia, la ragazza dai capelli rossi, perchè l'uomo colpito, che nel frattempo era stato adagiato nella poltrona della barbieria di fronte, era appunto il moroso di Aurelia, Luciano Cambilargiu, lampionaio.



Verso di un quaderno da computisteria «Pigna».

per avendo, l'op politica, i due completamente diverse.
 dopo ~~una~~ ~~interferenza~~ si trovò a capo delle ~~intenzioni~~
~~del~~ movimento di rivendicazione combattimentale che
 diede il pretesto al Partito Sardo d'Azione, proprio fondato su
 politica ~~non~~ ~~vera~~ ~~ideale~~ ~~in~~ ~~piena~~ ~~con~~ ~~senza~~ ~~alcun~~ ~~modo~~
 cialmente repubblicano e separatista; mio padre, ~~era~~
 per avendo giusto e giusto, era un ~~pa~~ uomo d'ordine,
 che ~~aveva~~ nutrita in l'Italia un apprezzamento e infuso
 amore rivoluzionabile. Invece era un anticostituzionale e un propa-
 gando l'ordine. In Germania avrebbe stato uno Junker, e credo
 che, nella sinistra austriaca ^{provinciale, anzi} ~~abbia~~, quasi incompa-
 rabilmente favorito la nascita del fascismo.

Secondo mio padre ^{aveva} ~~aveva~~ a Cagliari, all'antenna
 dopo e qualche volta mi portava con sé. Ricordo benissimo
 il giorno che tornammo la città parata dai colori della
 "Saffari, Baudouin e biancheria biancorose, nastri di oc-
 chiale di ottadini. Ci chiedevano come potesse essere
 capo. Era nato il P. S. d'A. Quando incontrammo Saffari,
~~che~~ ~~era~~ ~~fu~~ ~~la~~ ~~più~~ ~~del~~ ~~ritornate~~, i due uomini creati un uomo
 e militari come prima, in modo cerimonioso ma un
 poco antipatico e militarico. Saffari, e un adito, si abbor-
 e quasi un indiano ~~è~~; mio padre riprendeva allo stato
 modo.

Poi io fui mandato a Cagliari per frequentare la casa di
 e loro a riporre in casa del 14. Epino Mauri; non casa
 brava, ~~una~~ ~~piena~~ ~~di~~ ~~oggetti~~ ~~d'arte~~ ~~e~~ ~~di~~ ~~quadri~~ ~~d'autore~~,
~~ma~~ ~~ho~~ ~~una~~ ~~lettera~~ ~~col~~ ~~tridichim~~ ~~non~~ ~~di~~ ~~domenico~~, ~~con~~
 dove mancava un tavolo per far: coperti di giuochi del
 sistema, che dormi sulla via hanno ~~per~~ vedere proprio le
 squadre di fascisti; ~~di~~ ~~in~~ ~~camice~~ ~~nero~~, ~~quelli~~ ~~dei~~

marxisti in camicia scura e quelle no dei
 sardisti in camicia grigia col lo stemma dei
 quattro mri. Ma mio compagno di scuola, Piero
 (Ricordando il cognome) era sardista e sul '10 dicono di
 esse sardista, ~~ma~~ lui mi parlava mi
 aveva indicato il suo amore risorgimentale per l'Ita-
 lia. Anche il mio padrone di casa Elio Mauri era un
 fervente patriota e un lealista monarchico, che che un cattoli-
 co di stretta osservanza. Mio padre invece non andava lo dice
 no e mi aveva insegnato che maggior nemico dell'Italia
~~era~~ era la Santa Chiesa e mi aveva insegnato che Bonifacio VIII
 il nemico di Dante aveva dato a Giacomo II d'Aragona
 la Sardegna restituendola così all'influenza di Genova e
 Pisa, e quindi all'Italia. «Ogni intervento della Santa Chiesa
 è stato sempre ripreso all'Italia» solo ripreso mio padre.
 Per quanto riguardava la Chiesa, credo che dopo lo pen-
 sasse più o meno come mio padre, ma non se ebbe mai
 conferma diretta. Oppi però, riflettendo i miei ricordi le tuttora
 mi avve dei miei compagni di partito, credo che a quel tempo,
 grandi pop il leader quasi indiscusso di un partito ~~comunisto~~
~~comunisto~~ non aveva ideologia sua ideologia ben definita. Pro-
 babilmente non aveva mai letto Marx ~~o il suo socialismo~~ più il
 Pankò che Marx, e il suo socialismo era nato da un rai-
 no di ribellione e dalla solidarietà con l'umile gente oppressa
 sulla sua terra. Il pensiero politico propriamente politico, nato
 dalla ma clamorosa e quasi totale ribellione di Carlo Nicotri più
 tardi, durante gli anni di carcere e di esilio, ~~da~~ quando ebbe ar-
 do di convocare i grandi intellettuali sardi per i quali gli furono
 marò. Ma in lui rimase sempre una la sua autentica
 ribellione di vulano, la sete di giustizia indicata nel latte rustico

la personificazione del malcontento dei sassi, dell'antica
 rabbia, della loro mai paga sete di giustizia e. porpaccio
 due acule di libertà. Non solo dire, ma tu chiami, che S. Z.
 nacque nella tua "Sagasi", in quota o quella brava. Voglio so-
 lo dire che, se non fu questo manco gli di rispetto, che Lupo era
 un uomo a combattimento lotta. di idee gli si chiariscono
 durante il esilio e durante l'esilio. Forse non fu mai un
 marxista nel senso vero e proprio del termine, ma si accostò non
 fu più avvicinando a uomini e uomini che in varia misura
 e in varia forma lo rappresentarono; e il sentimento da cui, in
 Lupo, nacque l'idea di ~~completare~~ ~~un~~ ~~test~~ fondare il partito solo
 per venire proprio da quell'esperienza ~~definita~~ ~~di~~ della
 dottrina marxista, rifiuta da noi sassi e membri d'uo-
 mo, che fu ~~la~~ ~~la~~ la costituzione brava e persona della
 sezione comunitaria della terra e della sua primitiva
 oltre che il sistema riferito con cui, solo nel 1886 fu abro-
 lito il feudalesimo indennizzato; feudatari con più ricchezza
 di una borghesia che gravano sui cittadini, cioè sui più
 poveri, contadini e pastori. L'idea contro il quale si le-
 vò la tua di Carlo Cattaneo:

La pace di Vienna ancora meglio l'Haie in una con-
 dizione d'infirmità permanente rispetto all'Austria-Ungheria.

Nella mia vita, già lunga, una battaglia non l'ho avuta. Ho visto e finiva nella guerra, ~~ma~~ anche era che ~~era~~ costu-
 cio a scrivere questo libro, il 18 aprile 1978, si può dire che sta-
 mo in guerra. E non perdi tutto il mondo i shavato di guerra,
 in Eshemo Brink, in Thadio Brink.... o appreso di d'habu-
 re, ma pochi proprio qui, in Habu, si vive in una stato
 di tensione, di disagio e di pericolo, come se fossimo in guerra.
 Se parlavo ancora di Giacomo, e di Scarbo e di sua Harod, dove
 dunque distinguere tra le parti nuove di tutto il mondo e quella
 per propriamente pertinenti all'Habu. Per far questo, devo per
 forza prendere come termine di confronto la vita di Gi-
 acomo - la mia storia,

con una madre, lunga tra
 Quando per la prima volta lasciai la Sardegna per
 seguir mio padre a Parigi, l'8 ora di Giovanni Giove, già
 si parlava della guerra italo-turca. La signora Mariuccia, la più
 cara dell'apolo di mia madre, ma quasi sua coetanea ed amica,
 era già fidanzata con un giovane appesante, e meglio, immamo-
 rata. Sua madre era coetanea a questa nozione perché i
 due giovani erano accolti o forse cugini e questa per lottare princi-
 pale di moglie prescriveva da madre di Mariuccia per le cose.
 Questa che avrebbe potuto avere sei figli. Il fratello Fabrizio
 era innamorato anche lui di Mariuccia e aveva tutte le qualità
 di un ~~o~~ ~~proprio~~ ~~brillante~~ ~~dopo~~ ~~la~~ ~~ma~~ ~~per~~ ~~esser~~ ~~un~~ ~~buon~~ ~~scrittore~~.
 Mia madre, che viveva molto bene a Mariuccia e ~~per~~ ~~per~~ ~~per~~
 poteva, ma ~~se~~ ~~non~~ ~~si~~ ~~sentiva~~ ~~solidale~~ ~~con~~ ~~i~~ ~~due~~ ~~innamorati~~;
 forse anche perdi anche il suo amore per mio padre con stato
 ostacolo da un certo bardo e da sua signora Margherita.

Ho padre per un ~~o~~ ~~apolo~~ ~~come~~ ~~accidentale~~ ~~volante~~ ~~con~~ ~~giac-
 omo~~ ~~coll'~~ ~~Heligete~~, un canale o fiume che fosse, che si getta nel
 l'Adige, ~~non~~ ~~giudicando~~ ~~spesso~~ ~~per~~ ~~ragioni~~ ~~ignote~~. Ma padre era

~~una delle frequenze delle cause che si trovano a noi~~
~~a causa del canale, e per ben pochi ore sono stati altri~~
~~tratti ed è in un momento fu dalla stanza, lasciando le sue~~
~~che finché erano partite da noi matricole, e si diceva non a delle~~
~~una parte vera. Il uovo sopravvive a lungo due giorni in acqua~~
 e fu un piccolo feto per tutti i suoi ^{partiti} e suoi ^{ma-}
 che si accavano e si accavano per la prima volta l'ultima della casa
 del mondo, che era stata sempre abile al loro amore, l'una era
 un feto feto l'ultima, si guarnivano a Padova, non era quasi sola-
 to a trovarla, lo finché erano due anni e partivano dalla felice
 di degli altri. Di fronte a noi, al di là del canale, abitava una fa-
 miglia ^{Broglia} ~~di~~ ^{che} con due figlie, tre i genitori e i due otto erano:
 un marito, Guido, il maggiore e una ragazza, Tora, una ragazza sotto
~~la quale~~ che frequentava le scuole nuove. I due ragazzi erano molto gen-
 tili con noi e lo si ricorda con molto bene, fu forse anche perché non
 sono mai stati una buona figura a un punto di ferro e spesso si sono
 portavano a fare una passeggiata sul lago. Guido seguiva alla
 sua maniera in un solo uomo e noi, era lo, l'ultima e Tora stava
 una vedeva sul nostro piano di lavoro. Andavano bene sotto il piano,
 ed io una volta fra, due gli uomini erano più alti, e così una
 erano di là le spalle dei Bandanelli. Tora si portava spesso nelle giunte
 immortali. Una giovine che si era unita a Guido, una sorella
 non era del piano che sarebbe stata proprio una giovine nata, e
 che si sarebbe risolta in pochi mesi. Si battono in combattimento
 il tempo di lavoro. Bisogna cominciare lavoro lungo, tornano a
 l'ultima, una cosa del tutto, e per l'ultima non molto più, che si per-
 ferano sempre il suo lavoro. Tora Guido un giorno in bicicletta, e
 anche non feroce, mi portava con sé in città e in campagna, la bicicletta,
 era quella di mio padre, era quella di Guido aveva un suo piano
 avanti e un po' brado a Guido. Nella sua si batteva aveva fatto ogni.

a un piccolo coltello, fatto di corno e due pezzetti
 alla grande punta d'ogni pezzetto. Una volta entrammo fi-
 no a Cicerone, paese di terra, un'altra volta andammo an-
 cora a Senara. A un certo punto del il padre nostro scende-
 va per scendere le impetuose ad anghine. Tutti le voci avevano
 quel grido di loro stanche per essere al manubrio, ed erano scende-
 ta fu da farsi da ragazze che tiravano a casa del latte. Rabbiamo
 volti, parlando a una volta e non si incassano nella gamma ridotta
 di che rispondono le loro gambe color di uccello per sopra il gravio.
 Per padre le scende con la mano, e and'io, e loro rispondono
 ridendo e parlando tra volti, quasi scando. Sono con sbarre
 delle ragazze sardi, tutte in un'ora. Ho poche ragazze an-
 che, qualche volta fu tutta la famiglia, compari: due ragazze Bretona.
 Appena in Prussia a volo una corovilla di terra, si mette
 se tutti dentro con le primizie in un'ora per proprio dalla sua
 ma. da Haruusa e via, allegri e senza paura. Una volta
 entrammo fino a Popone e intanto si lo gliptor del Canone.
 Ma madre non si scandalizza a vedere quelle statue di donne
 nude, come fu con la Teofora e ridere con Haruusa pensando
 ai convenuti che scende fatto Hagkita, la sua moglie e sogna-
 ta. Infatti Hagkita l'ultima era quella di loro padre, e lo la sua
 mare senza per rispetto, quando una confessione che ridendo.
 se sempre lunghe spiegazioni, per proprio come sopra scende,
 esse una grande non vuole grande ma ripete, senza
 una risposta con le parole una sopra scende di sangue.
 In una volta andammo fino a Vider a comprare un
 del loro paese, il migliore che si poteva trovare, una Haruusa,
 e a lo scendere in un paese, nelle statue in quella foresta di vite e
 capote a gravio scende, che naturalmente si scende dopo
 il grande delle corone, per con il corone prodotto fu sempre.

~~sono del babbo.~~ Sui. il babbo, condan a franco della cas-
 oron e ci presento di poco. Era grande, con tre baffi neri
 che scendevano in visello; suoi denti bianchi e regolari e i grandi
 di capitano hollando su la banca nera. Allora non aveva
 ancora nessuna invenzione. Il Reigo non frequentava altro
 che i Borselli e Borselli che spesso, che si sentivano anche a casa
 loro a prendere il te. L'ho mai il piano, lo mandò e il po-
 che l'ingegnera sotto stanza avanti a causa di suoi giudiziari
 che non erano stati ordinati. Poi tornammo a casa sulla botto-
 na di Guido, stando quasi puntando il piede contro gli scalini di ple-
 tra che scendevano fra sott'acqua e non rimaneva altro che da-
 scendi agli scalini del sotto castello. Quelle traversate di pochi metri
 di canale mi fu ripassare alla vostra presenza in provincia della
 Sardegna, con tutte le famiglie sul suolo e soltanto con i fucilisti.
 Anche alla memoria di quelle tornate alla mente quella scena, da
 noi che impugna nella memoria come una vecchia fotografia, e gli
 occhi, con altre, le si riempiono di lacrime. In un gruppo grande
 fu prima qualsiasi immagine di questo tipo, ~~era una specie di~~
 Era, una un punto centrale, intenzionalmente a tutto ciò che vede-
 or di nuovo, al processo, ai numeri, agli ordini, tutti con diversi da
 questi elementi di Kerbie. C'era una memoria vivissima di tanti
 particolari e ancora oggi Narunia, più di Stabiane, eccitativa e
 strani che non fosse ricordati tutti particolari finché era troppo presto.
 Non potevo presentarsi sopra di sopra ad allestirearmi di Nubia e della
 casa del nuovo, ~~ma~~ la bastona era vicino il babbo, la mamma e
 Narunia. Eppoi un so di aver fatto molta fatica, due volte becca-
 to mia vita, a ricordarsi ~~per~~ quei due secondi così strani: il far-
 legna e l'Italia piemontese. Nel mio cervello di bambino dovevo pur-
 tan guard'operazione e costruzioni, contro ogni evidenza, che il
 castello chiaro di Ferrara e il palazzo romano parti di Nubia appa-

nessuno, allo stesso modo, che le ragazze bionde si concon-
 so in Sicilia, e gli altri costumi di Sicilia, come ~~il~~ ^{appartengono}
 erano italiani come le nostre donne dalle lunghe vesti nere
 le loro pare la cadava se ne. In quell'anno di soggiorno a Ro-
 me, frequentando i ragazzi boschi e le scotte di bule bionde, che
 piangeva sempre, di sera, per la nostalgia di casa, benchi con me
 profi e pochi profi: e ci andava ogni settimana. La Sardegna
 invece, la casa del nonno, che non era proprio con nostra, allora,
 almeno per me, era molto molto lontana, benchi io, allora non
 provavo nessun senso di nostalgia. La insidiosa fu me venne molto
 dopo. Ma fu d'allora ~~che~~, proprio da bambino, ottengo la scarna-
 zione delle grandi distanze e della profonda differenza tra le due
 Italie, quella nostra terra e la penisola, che fu il dramma di
 tutta la mia vita, e lo è, anche ora che sono vecchio.

L'INTERROTTA RICERCA DELLA COLPA NEL ROMANZO INCOMPIUTO DI DESSÌ

Francesca Bartolini

Se consideriamo vera la posizione di Paul Ricoeur secondo la quale esiste una fondamentale dialettica tra la memoria, che testimonia la presenza nell'io del tempo che è stato, e la storia, che ne ricerca il senso¹, ripercorrere la propria esistenza trasformandola in immagine o scrittura significa delineare un percorso e tentare un'interpretazione, anche se consapevolmente infedele, di modi e motivi sottesi al proprio essere e agire. Dato che accertata è l'intenzionalità implicita nel ricordo funzionale alla produzione letteraria, necessario diviene svelarne i meccanismi per penetrare appieno, valutando ellissi e ritorni, la dimensione figurativa dello scrittore. L'insistenza su particolari aree semantiche, soprattutto se significative, apre interessanti orizzonti interpretativi sebbene richieda, perché la scommessa ermeneutica sia efficace, un necessario disincanto per scoprire eventuali depistaggi, più o meno intenzionali. Penso in particolare all'ultimo romanzo di Giuseppe Dessì, *La scelta*, nel quale l'indagine, non inquisitoria ma chiarificatrice di fedeltà e disobbedienze ai propri principi, si mostra, proprio perché interrotta, in uno stadio intermedio e lascia intravedere nodi tematici originari, anteriori alle obliazioni e agli adattamenti di forma e senso di una stesura definitiva.

Fin dalle prime pagine del romanzo ricorrono lessemi legati per analogia o opposizione all'area semantica della colpa, un *leitmotiv* esistenziale presente, come ha giustamente rilevato Anna Dolfi, «in controtuce»² in tutta la produzione dell'autore. L'attuazione di rimozioni, reticenze, spostamenti realizzati durante il processo di risignificazione del passato mette però in evidenza un'attività di rielaborazione complessa, non ancora compiuta e, anzi, colta nel momento del suo farsi.

¹ «La seconda linea di rottura tra storia e memoria è data dal fatto che la storia vuole spiegare, nel duplice significato di ricerca delle cause (in un senso del termine più o meno imparentato con quello in uso nelle scienze della natura e in altre scienze umane), o di ricerca dei motivi e delle ragioni per cui qualcuno ha fatto qualcosa» (Paul Ricoeur, *La memoria ferita e la storia*, in *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 88).

² Anna Dolfi, *Un romanzo interrotto*, in Giuseppe Dessì, *La scelta*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1978, p. 143.

La duplice antifrasi con la quale si apre la vicenda narrativa («s'era tanto parlato di una guerra breve, invece la guerra durava ormai da anni. La mia infanzia stava passando, quasi senza che io me ne accorgessi, oppressa da una tristezza della quale mia madre, nella sua innocenza, si sentiva responsabile»³) accentra l'attenzione su tre termini («guerra», «innocenza», «responsabilità») evidenziando un legame intuibile, anche se non perfettamente esplicitato. Si avverte cioè che l'accostamento tra l'evento bellico e l'infelicità del fanciullo ha un valore significante, sebbene l'autore procrastini volutamente lo svelamento dei motivi, mantenendoli sottintesi fino alla fine del terzo capitolo, quando si realizza nel bambino la presa di coscienza di una stretta dipendenza tra la propria irrequietezza e la mancanza del padre⁴ e si manifesta il bisogno di ricercare un colpevole da cui ottenere un risarcimento per la propria sofferenza («questa malignità [...] mi ripagava, in parte, della tristezza di cui soffrivo per l'assenza di mio padre negli anni della guerra»⁵). È facile concludere che la guerra sia direttamente imputabile del distacco dal genitore, e che da essa discenda il dolore che il bambino prova. Eppure l'icastica constatazione di consapevolezza che suggerisce la fine del terzo capitolo («nella mia mente di bambino sapevo benissimo che la zia non aveva nessuna colpa, sapevo che la colpa era della guerra»⁶), se da un lato pare denunciare una presa di coscienza anticipatamente adulta (tanto più evidente perché ricalca la medesima struttura del racconto *Gioco interrotto*, nel quale l'incontro con la realtà della morte segna di fatto la fine dell'infanzia), dall'altro si pone come formalmente ambigua. La ripetizione, quasi come un *refrain*, di due frasi similari, rafforzata dall'anafora del verbo «sapere», può essere letta come sigla di una convinzione ancora da acquisire e pertanto ripetuta, docilmente, come una filastrocca perché si fissi nella memoria. Lo spostamento della colpa su un oggetto esterno mette in luce la volontà di liberarsi, senza dimenticare il passato, di paralizzanti gravami emotivi⁷ attraverso la rassicurante individuazione di un colpevole emozionalmente neutro (la guerra, appunto). Una rilettura implicita in ogni atto memoriale che permetterebbe al protagonista di ridefinire a posteriori il passato fornendo una catena associativa di ricordi finalizzata, in questo caso, a un'interpretazione positiva delle figure genitoriali. In quest'ottica infatti il dolore infantile di Marco, e la conseguente irregolarità scolastica biasimata da tutta la famiglia, sarebbero espressione di un'inquietudi-

³ G. Dessì, *La scelta* cit., p. 31.

⁴ «L'indulgenza di Francesco nei confronti di Marco aveva sempre una base razionale, oltre che sentimentale. Voleva in qualche modo ripagarlo della sua forzata lontananza anche se dovuta a cause non dipendenti dalla sua volontà. Era convinto che se avesse potuto stargli vicino non sarebbe diventato il cattivo scolaro e il ragazzo difficile, anzi "irriducibile" da domare a scudisciate, come gli zii pretendevano» (ivi, p. 79).

⁵ Ivi, p. 46.

⁶ Ivi, p. 45.

⁷ Per eventuali approfondimenti si rimanda al testo di P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, precedentemente citato.

ne che ha radici ben più profonde di un difetto di personalità o di educazione ed è da ricercarsi nello stravolgimento che un evento contingente, doloroso e straordinario, porta con sé. Eppure il processo è solo tentato e sembra non consolidarsi in una posizione infine completamente accettata.

Interessante il confronto con alcune carte preparatorie, laddove si ripropone l'indagine sulla responsabilità sebbene con esiti diversi. Il 18 luglio 1974 Giuseppe Dessì infatti aveva annotato nella prima pagina di un quaderno marrone un abbozzo⁸ per il «difficile»⁹ romanzo a cui avrebbe dedicato, seppur con dubbi e ripensamenti¹⁰, gli ultimi anni di vita. Si tratta di un primo tentativo, ancora embrionale, di stesura: Dessì è alla ricerca dell'immagine attorno cui sviluppare¹¹ il motivo della mancata, o meglio distorta, formazione giovanile, preludio alla scoperta della biblioteca murata. È una delle scene centrali del romanzo, nonché «la più significativa»¹², come l'ha definita Anna Dolfi, del percorso di maturazione culturale del giovane Marco: la prima da cui decide di iniziare Dessì, che registra sul diario in quei giorni il cominciamento di un nuovo libro (pur attuando un processo di postdatazione, anche se minima, che fa risalire il principio del lavoro al 21 e non al 18, come aveva registrato nelle sue carte¹³). Ma l'incipit letterario si rivela non privo di difficoltà: il tentativo non soddisfa l'autore come provano le due ulteriori stesure¹⁴, redatte se non lo stesso giorno a distanza di poco tempo, con significative varianti, nelle pagine successive del

⁸ Fondo Dessì/Prose [G.D.1.8.1] (le carte Dessì, come noto, sono conservate nel Fondo omonimo, presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Viesseux di Firenze).

⁹ Lettera di Giuseppe Dessì ad Anna Dolfi, 2 marzo 1976, pubblicata nel commento di Anna Dolfi al testo della *Scelta* cit., p. 142.

¹⁰ «Un altro carissimo amico se n'è andato ed io invecchio e rimango sempre più solo, e non so se riuscirò a scrivere il romanzo della mia vecchiaia: *La scelta o Il bianco e nero*, che dovrebbe essere la storia di una negra nata da un rapporto extraconiugale a una signora di Pisa e affidata poi ad una donna sarda, che la porta in Sardegna fingendo di essere lei la madre e poi l'affida a un orfanotrofo dal quale Maria Lai la prende quasi adottandola e se la porta a Roma. Io ho conosciuto veramente questa ragazza che sperava, illudendosi, di poter diventare un giorno una cantante. Maria l'aiutò in tutti i modi, ma la ragazza sfortunatamente non aveva né talento né voce né intelligenza e procurò a Maria una serie di seccature. Ora è finita in Inghilterra, forse drogata. Il primo capitolo di questo progettato romanzo è stato pubblicato come racconto a sé, nel numero di agosto 1975 della "Nuova antologia" col titolo, *Il giorno del giudizio*» (G. Dessì, *Diari 1963-1977*, a cura di Francesca Nencioni, trascrizione di Franca Linari, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 352. Ma sono numerosi i passi del diario risalenti agli anni 1973-1977 che attestano dubbi e ripensamenti dell'autore sul romanzo a cui dedicarsi).

¹¹ «Lavorato abbastanza bene. Mi ha aiutato l'immagine di una donna che si pettina, nel gruppo corale. Succede sempre così: attorno ad una immagine, attorno ad un sentimento si forma il racconto, la vicenda segue. Ma guai a volersene fare una tecnica. Questi fatti costanti devono essere sempre una scoperta» (G. Dessì, *Diari 1963-1977* cit., p. 59).

¹² A. Dolfi, *Un romanzo interrotto*, in G. Dessì, *La scelta* cit., p. 139.

¹³ «Ieri mattina ho cominciato a lavorare al nuovo romanzo, oggi spero di continuare» (G. Dessì, *Diari 1963-1977* cit., p. 310).

¹⁴ Cfr. Fondo Dessì/Prose [G.D.1.8.1].

quaderno. In tutte l'io narrante, «lettore rapido e ingordo»¹⁵, viene aspramente rimproverato dalla zia perché trovato a leggere *Amo dunque sono* di Sibilla Aleramo, da lei lasciato distrattamente sulla consolle del salotto. L'interesse per un testo ritenuto a posteriori inadatto per la formazione culturale del protagonista (uno dei libri che non avrebbe «dovuto leggere»¹⁶) e, evidentemente, anche per i passatempi della donna, sembra essere giustificato in parte dalla condizione di «pessimo scolaro»¹⁷ denunciata in esordio e dalla mancanza di qualsiasi guida, soprattutto di quella paterna. Il rimprovero della giovane zia non ha un autentico valore formativo, perché la rigidità del controllo non è causata da una effettiva intenzionalità educativa, ma deriva da un desiderio di difendere un esiguo spazio di libertà individuale («io capii benissimo che il rossore dell'irreprensibile zia Edvige era dovuto più a vergogna che a rabbia»¹⁸). Si capisce dunque come negli abbozzi sia stabilita una relazione di causa-effetto tra la mancanza di adeguati maestri e l'irregolarità scolastica del protagonista della quale si ricercano motivazioni più profonde. In particolare la zia è ritenuta, a diversi livelli, a seconda della versione, colpevole di avere indotto, per superficialità, il giovane a una lettura poco edificante e dannosa, così come era da ritenersi imputabile di non essersi efficacemente dedicata a una più rigorosa educazione. Dall'eliminazione di ogni traccia di indulgenza nei confronti della donna¹⁹, si passa a un chiaro indizio di colpevolezza²⁰, poi nuovamente attenuata²¹, dando luogo a un passaggio evolutivo non lineare, ma tanto più evidente perché elemento mutevole in una scena che rimane pressoché inalterata in tutte le stesure. È pur vero che il ruolo pedagogico, seppure per negazione, di Edvige subisce nell'evolversi della scrittura una marginalizzazione proporzionale alla crescita di importanza della figura del padre, che da eccessivamente permissivo, come appare inizialmente, tenta nel secondo testo un'azione formativa seppur motivata da un'eccessiva sottomissione al giudizio dei parenti²² e assume infine, nella terza versione, il ruolo di guida e *magister* sebbene in materie non proprio lega-

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ «Io capii subito benissimo che il rossore dell'irreprensibile zia Edvige era dovuto più a vergogna che a rabbia. Doveva essere molto seccante per le zie non poter lasciare in giro per casa nessun libro senza che io, il pigo scolaro, lo sfaticato, mi ci buttassi avidamente» (Fondo Dessi/Prose [G.D.1.8.1]).

²⁰ «Era stata lei infatti a dimenticare sbadatamente il libro sul piano della credenza dove tornò a metterlo sistemandolo con forza» (*ibidem*).

²¹ «Leggevo tutto quello che mi capitava sotto mano compresi i giornali con i loro romanzi di appendice, un imprecisabile numero di romanzi francesi che le mie giovani zie dimenticavano sulle consolle del salotto» (*ibidem*).

²² «Pessimo scolaro, odiatore della scuola e di tutto ciò che con essa aveva attinenza, fuggito dal collegio Carlo Felice di Cagliari, dove mio padre contro voglia mi aveva rinchiuso per non apparire eccessivamente debole e remissivo nei miei confronti agli occhi dei parenti» (*ibidem*).

te all'ambito letterario²³. La contrapposizione tra il risultato eccellente ottenuto nelle discipline sportive in cui è il genitore a guidare Marco, e gli scarsi miglioramenti conseguiti negli altri campi, laddove il ragazzo non incontra figure di riferimento, induce a ipotizzare un apprezzamento che travalichi «la stima e l'affetto»²⁴ tributati al «buon prete»²⁵ che insegnava latino e greco: un'ammirazione filiale che le continue assenze del padre, «ufficiale di caserma, sempre in guerra»²⁶, rendevano ancora più forte nutrendo in lui un malinconico e costante sentimento di orfanità²⁷.

Negli abbozzi l'oscillazione nella valutazione della colpevolezza, conseguente al variare delle figure di riferimento, porta quindi al ribaltamento della posizione iniziale: dal padre disattento al padre educatore. Una scelta che avrebbe giustificato il dono del libro, atto simbolico di rigenerazione («fu come se mi avesse dato la vita una seconda volta»²⁸), che non solo segna l'incontro «in modo felice e perfetto»²⁹ con la scrittura poetica, ma rinsalda anche il legame con il genitore che gli regala quella «letizia e giovinezza che solo la poesia può dare»³⁰ (e che il ragazzo protagonista della *Scelta* avrebbe più volte ammesso di avere perso³¹). Anche alla zia accusata esplicitamente (non era stata lei ad aver abbandonato *Amo, dunque sono?*³²) viene riconosciuta una completa estraneità alla sofferenza dell'io parlante. A ben vedere, l'idea chiave degli abbozzi che ruota intorno all'immagine del libro sottratto contrasta figurativamente con quella del romanzo, nel quale si parla piuttosto di un testo regalato, denotando un'involuzione in senso positivo del processo di rilettura del trascorso: dalla valutazione di ciò che è stato negato a ciò che invece è stato offerto. Al tempo stesso lo spostamento dell'idea di colpevolezza su figure diverse è da interpretarsi come

²³ «Mio padre mi insegnava il francese che parlava correntemente e mi dava lezioni di scherma e di equitazione. Col mio buon prete mi impegnavo perché meritava stima e rispetto, con gli altri insegnanti non facevo molti progressi, ma in compenso in sala d'armi e a cavallo ero bravissimo» (*ibidem*).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Un'opinione analoga a quella espressa nel *Mio incontro con l'Orlando furioso*, strettamente legato per similarità di temi sia agli abbozzi del luglio 1974 sia al romanzo, in coda al quale è stato opportunamente pubblicato da Anna Dolfi: la scialba e lontana figura tratteggiata negli appunti si trasforma in quella di un adulto capace di consigliare «i soli libri tollerabili [letti] in quegli anni, (*il Giuba inesplorato* e il *Guglielmo Tell* di Schiller, gli unici due titoli che passeranno poi nel romanzo), in grado di introdurlo, alla poesia attraverso l'*Orlando furioso*.

²⁸ *Il mio incontro con l'Orlando furioso*, in G. Dessì, *La scelta* cit., p. 115.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ «S'era tanto parlato di guerra breve, invece la guerra durava ormai da anni. La mia infanzia stava passando, quasi senza che io me ne accorgessi, oppressa da una tristezza della quale mia madre, nella sua innocenza, si sentiva responsabile» (ivi, p. 31).

³² «Era stata lei infatti a dimenticare sbadatamente il libro sul piano della credenza dove tornò a metterlo sistemandolo con forza» (Fondo Dessì/Prose [G.D.1.8.1]).

espressione della difficoltà non tanto di significare quanto di scegliere un'univoca interpretazione del reale per la coesistenza, nel momento ideativo, di infinite possibili alternative che ne denunciano la poliedrica vitalità³³.

Che la traslazione sull'oggetto «guerra» risulti insoddisfacente perché depistante lo dimostra l'esplicazione di una decisa tassonomia dei personaggi, categorizzati in base all'innocenza o alla colpa in modo del tutto indipendente dall'evento bellico. Penso, ad esempio, alla nonna, descritta apparentemente come le altre donne di casa, perché dichiarata «candida e innocente come una bambina»³⁴, allo stesso modo della zia³⁵ e della madre³⁶, seppur dotata di una «naturale furbizia»³⁷. Eppure nonostante l'aspetto sentenzioso, quasi dogmatico, irrefutabile della dichiarazione di linearità del suo comportamento («tutto era noto, ripetuto mille volte: non c'era nessun segreto»³⁸), l'affermazione, rafforzata dalla frammentarietà del periodo e dall'asindeto, risulta essere immediatamente negata dall'espressione eccettuativa («il solo segreto che»³⁹) che introduce la frase successiva: Donna Margherita non è la nonna di Marco, ma la sorella maggiore di suo padre. Pare l'unica anomalia nella vita «chiara e limpida»⁴⁰ della nonna: l'autore torna a insistere con un fraseggio frammentato, una sintassi veloce tipica di un silenzioso dialogo con se stesso («Ma non c'era niente da ridere, lui alla nonna voleva molto bene»⁴¹), la prevedibilità di un'esistenza nella quale l'unico evento caratterizzante sembra essere stato l'amore per «quel contadino onesto e probo che era stato il nonno Angelo»⁴². Marco però coglie un'apparente discrasia (emblemizzata dal gesto di sbucciare l'arancia con le mani, come una qualsiasi contadina, e non con il coltello come si addirebbe a una contessa) che lo induce a ipotizzare una «segreta»⁴³ e impreveduta personalità, irregolare ed eslege (e lo stupore gustativo di Marco che scopre con meraviglia la dolcezza di uno spicchio di arancia che si aspettava «forte e agro»⁴⁴ sembra rafforzare l'effetto di sorpresa di fronte alle insospettate qualità di Margherita) da sempre ben celata sotto atteggiamenti di apparente conformità: non è un caso che Filippo, il primogenito, non fosse nato regolarmente nove mesi dopo le nozze, lasciando ipotizzare al

³³ A. Dolfi, *La parola e il tempo*, Firenze, Vallecchi, 1977, p. 16 (n. e. *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un "roman philosophique"*, Roma, Bulzoni, 2004).

³⁴ Ivi, p. 70.

³⁵ «Nella mia mente di bambino sapevo benissimo che la zia non aveva nessuna colpa, sapevo che la colpa era della guerra» (ivi, p. 45).

³⁶ Ivi, p. 31.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 71.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 72.

nipote che «la schiva, appartata, silenziosa contessina Fulgheri avesse avuto rapporti prematrimoniali con il giovane contadino Angelo Uras»⁴⁵. La stessa decisione, scandalosa per i parenti, di non andare in chiesa, logica conseguenza delle conclusioni alla quale è pervenuta nella sua personale teodicea, sono espressione di una istintiva indagine sul senso più profondo del vivere considerata dagli altri come imbarazzante perché contraria alla consuetudine. Marco è l'unico che sia «arrivato ad indovinare questa sua polemica con Dio»⁴⁶ e il solo ad avvertirne le ragioni perché ne condivide il rovello e la ricerca di una responsabilità altra da sé (metafisica o immanente) del dolore esistenziale e umano. Anche Marco, infatti, ha perso il candore infantile⁴⁷, anzi non lo ha mai posseduto, visto che non è «stato mai del tutto innocente come invece lo erano stati e lo erano ancora Marie Claire e Pippo o [il] fratello Emanuele»⁴⁸, perché dotato di un «maligno acume psicologico»⁴⁹ che gli permette di vedere i pensieri degli adulti, «come se fossero stati trasparenti»⁵⁰. Una qualità segreta e inconfessabile, un dono capace di compensare la tristezza dell'assenza paterna⁵¹ che il giovane ha custodito non senza protervia accentuando una naturale inclinazione «a conoscere il più possibile degli altri scoprendo il meno possibile di [sé] stesso»⁵². Si tratta di una capacità intuitiva, quasi magica, che Dessì affida spesso ai bambini nella sua narrativa, come alla protagonista della *Mano della bambina*, muta ma consapevole osservatrice di un'ingiustizia domestica⁵³, o all'io narrante di *Fuga di Marta*⁵⁴, l'unico in grado di «penetrare con la mente nei fatti che la riguarda-

⁴⁵ Ivi, p. 71.

⁴⁶ Ivi, p. 63.

⁴⁷ Diversamente dal bambino e dal padre di *Subito dopo la fine della guerra* che, invece, erano considerati innocenti dalla voce narrante («eppure io non avevo colpa di nulla, e di nulla aveva colpa mio padre, eravamo innocenti, come due bambini, tutti e due innocenti di fronte alla guerra e di tutto il dolore della guerra, e dell'inganno che aveva preceduto la guerra»).

⁴⁸ «Certo non ero un angioletto, e non ero stato, nemmeno da bambino, mai del tutto innocente, come invece lo erano stati e lo erano ancora Marie Claire e Pippo o mio fratello Emanuele» (G. Dessì, *La scelta* cit., p. 46).

⁴⁹ «Sì, ero maligno e dotato di un maligno acume psicologico che mi permetteva di vederli come se fossero trasparenti, leggevo i loro pensieri. Questa malignità era il mio orgoglio segreto e mi ripagava, in parte, della tristezza di cui soffrivo per l'assenza di mio padre negli anni della guerra» (ivi, p. 46).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ «La bambina guarda la faccia accigliata della donna e, senza sforzo, capisce. Tutta la mattina a lavare, e ora la mandano a fare la spesa senza nemmeno una tazzina di caffè [...] Questo la bambina capisce, questo sa, proprio come se qualcuno glielo avesse detto e lei lo ricordasse» (G. Dessì, *La mano della bambina*, in *La ballerina di carta* [1957], prefazione di Luciano Curreri, Nuoro, Ilisso, 2009, p. 39).

⁵⁴ «La differenza d'età tra me e mia zia, sorella minore di mia madre, non era tale da porre tra noi quell'insormontabile barriera che separa i ragazzi dagli adulti, per quanto lei avesse già tre figli, a quel tempo, essendosi sposata giovanissima con un cugino. Io la chiamavo semplicemente Marta e la consideravo come una coetanea troppo presto sottratta al mondo infantile del quale io

vano molto più a fondo di quanto non fosse dato agli adulti»⁵⁵. L'indagine sul nesso che unifica nonna e nipote, giustificato dall'accostamento di entrambi a lessemi legati alla responsabilità, esclude l'ipotesi che la colpevolezza di Marco sia da collegare al «sentimento d'odio, terribile»⁵⁶ nei confronti degli zii che dimostrano di non comprendere i «pianti disperati»⁵⁷ alle partenze del padre (accusandolo di essere «maligno e cattivo come il diavolo»⁵⁸ o insinuando nella madre il dubbio, fin dalle pagine di *Paese d'ombre*, che tali reazioni fossero generate da «psicosi infantile»⁵⁹). Un rancore provato non solo per lo zio Filippo, «ipocrita e infido»⁶⁰, o per Oreste, «severo e taciturno»⁶¹, ma anche per il «simpatico zio Amedeo»⁶². A rendere più acuto il disagio, perché coscientemente scorretto, il ricorrente pensiero di un'ingiustizia sottesa alla felicità altrui («se tutti gli uomini validi fossero andati a combattere con i sardi della Brigata Sassari, tutti contadini e pastori a cui peraltro non importava niente di Trento e di Trieste, la guerra sarebbe stata vinta da un pezzo e il mio babbo sarebbe tornato a casa»⁶³), passibile di anatemi (come in *Paese d'ombre*: «se sentiva qualcuno ridere in cuor suo gli augurava la morte»⁶⁴). Tanto più che un tale furore, avvertito dal protagonista come un risarcimento, avrebbe fatto scattare la rimozione⁶⁵ del passato dalla memoria permettendo a Marco solo la percezione del dolore come unica *rêverie* della propria infanzia («ma qualcosa del bambino era rimasto in lui, e rimase anche quando diventò un uomo maturo, e poi vecchio»⁶⁶) e quindi l'accettazione della sofferenza come elemento connaturante la propria esistenza di adulto – come l'avverbio «dolorosamente»⁶⁷ che contrassegna in negativo la frase precedente fa sospettare.

facevo parte insieme a Filippo e Marina [...]. Questo pensiero aveva un'influenza costante nella mia vita, per questo ricordo in quegli anni tra l'infanzia e l'adolescenza; e credo che l'interesse che destava in me quella giovane donna bionda (la sola persona bionda di tutta la famiglia) era dovuto a quella scoperta, e alla convinzione che ne derivava, che cioè io potessi penetrare con la mente nei fatti che la riguardavano molto più a fondo di quanto non fosse dato agli adulti» (G. Dessì, *Fuga di Marta*, in *La ballerina di carta* cit., p. 59).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ G. Dessì, *Paese d'ombre*, Milano, Mondadori, 1972, p. 366.

⁵⁸ G. Dessì, *La scelta* cit., p. 47.

⁵⁹ G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 366.

⁶⁰ G. Dessì, *La scelta* cit., p. 48.

⁶¹ *Ivi*, p. 47.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 48.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ «Marco, in seguito, non riuscì a ricordare niente di sé in quei momenti, ricordò solo quel sentimento di odio, terribile per un bambino» (G. Dessì, *Paese d'ombre* cit., p. 370).

⁶⁶ G. Dessì, *La scelta* cit., p. 61.

⁶⁷ «Non era più un bambino; erano passati diversi anni e la sua vita cominciava dolorosamente a prendere forma» (*ibidem*).

La colpa di Marco, come per il bambino del *Ritratto*, nasce da altro: dal desiderio di sfuggire una sorte «già not[a]»⁶⁸ (e appare adattissimo il rifiuto del lessema «fatalmente»⁶⁹, che Dessì nel primo abbozzo aveva riferito all'azione del protagonista) per non diventare come Teo, il cugino «primo della classe, ben pettinato, ben vestito, ammiratore degli antichi romani, obbediente e sottomesso al padre, prepotente con le sorelle»⁷⁰, del quale già si prevede un sicuro destino da avvocato o da medico. Possibilità che la nonna e il padre lo aiutano ad attuare permettendo l'una di scoprire la biblioteca murata e l'altro concedendo a Marco di leggerne i volumi. Verrebbe da ipotizzare che gli unici che capiscono il desiderio del protagonista di conoscere (comprensione esplicitamente dichiarata sia per il padre⁷¹ che per la nonna⁷²) sono considerati responsabili (così come, sebbene su altro piano, anche Michele, il servitore che aveva portato i libri nella rimessa e che era reo di un delitto passionale) perché attivamente coinvolti e perché entrambi contravventori alle consuetudini (la nonna potrebbe essere, se scoperta, denigrata per il dono inopportuno di beni che appartengono a tutta la famiglia, mentre il padre è visto da tutti come troppo permissivo⁷³). Lo stesso potrebbe dirsi di Marco, la cui irregolarità scolastica, unita alla passione per i libri, lo distingue dagli altri parenti per i quali i volumi della biblioteca murata «non avevano nessuna importanza in se stessi»⁷⁴, e lo identifica come l'unico elemento di discontinuità nell'eterno ricorso della storia familiare. Esistono quindi due piani della colpa: quella che vedono o potrebbero vedere gli altri personaggi, e quella che Marco interpreta come tale. La focalizza-

⁶⁸ «Il viso del bambino, dapprima, era indecifrabile. C'era chi ci vedeva non so che rassomiglianza con Roberto, chi con Anita, chi con questo o quel parente. C'erano diversi aspiranti, in famiglia, alla somiglianza col bambino; come se egli dovesse per forza somigliare a qualcuno in modo straordinario, e prenderne nella vita, per via di questa somiglianza col bambino; come se egli dovesse per forza somigliare a qualcuno in modo straordinario, e prenderne nella vita, per via di questa somiglianza, un posto già ben definito, inserirsi in un ciclo di sentimenti, di aspirazioni, in un destino già noto. Ma in realtà non c'era in quel viso niente di definito, niente di già noto, sia che ridesse o che si contraesse nel pianto» (G. Dessì, *Ritratto*, in *Racconti vecchi e nuovi* cit., p. 111).

⁶⁹ Fondo Dessì/Prose [G.D.1.8.1].

⁷⁰ G. Dessì, *La scelta* cit., p. 68.

⁷¹ «Ora capiva benissimo la mia avidità di buttarli su quei libri e tenerli in mano a uno a uno, fantasticandoci su» (ivi, p. 84).

⁷² «Ti piace tanto leggere» (ivi, p. 69).

⁷³ «L'indulgenza di Francesco nei confronti di Marco aveva sempre una base razionale, oltre che sentimentale. Voleva in qualche modo ripagarlo della sua forzata lontananza anche se dovuta a cause non dipendenti dalla sua volontà. Era convinto che se avesse potuto stargli vicino non sarebbe diventato il cattivo scolaro e il ragazzo difficile, anzi "irriducibile", da domare a scudisciate, come gli zii pretendevano» (ivi, p. 79) e «mia madre avrebbe voluto che mio padre mi rimproverasse, ma lui, che si sentiva sempre in colpa per le mie stranezze, ogni volta, prima di sgridarmi e di "richiamarmi all'ordine", era portato a ricercare le cause di quelle stranezze, e quasi sempre le trovava e si limitava a parlare con me pacatamente, senza irritazione» (ivi, p. 84).

⁷⁴ Ivi, p. 75.

zione risulta quindi variabile perché il sistema valoriale di Marco e della maggior parte della famiglia confligge tanto che la divaricazione raggiunge l'antifrasi (non a caso la nonna è creduta da tutti innocente – non nel senso di senza peccato, ma nel senso di innocua – tranne che dal nipote). Allo stesso modo i libri che non hanno operato in Marco alcuna trasformazione sono privi di connotazione negativa, così come l'innocenza della madre e della zia deriva da inconsapevolezza e non da una scelta.

L'ipotesi di una connessione tra sapere e colpevolezza sembra confermata dalla riproposizione della medesima relazione dialettica in numerosi racconti. Penso all'ingenua Luciana di *Inverno*, alla quale il protagonista nega la citazione mallarmiana («De l'éternel Azur la sereine ironie, pensai. Ma questo a lei non potevo dirglielo»⁷⁵) per regalarle, invece, una favola⁷⁶ o meglio un mito che le spieghi lo stupito e turbato incanto dell'uomo di fronte alle forze della natura, lo stesso sentimento, velato di atavica malinconia, che prova lei stessa, frutto di una fedeltà alla propria terra, una Sardegna antica e immutabile. Un «tormento tutto intellettuale»⁷⁷ che coglie l'anonimo compagno di Luciana e lo rende capace di ragionare sul reale, ma al tempo stesso lo costringe a rinunciare all'«antica perfezione, all'antica felicità»⁷⁸ di cui invece è ancora capace di godere la donna, seppure velata di una «tristezza, che cominciava a farsi troppo insistente e monotona»⁷⁹. Il libro di poesie, emblema della raffinata formazione culturale del protagonista, è dunque il *medium* per operare vichianamente il passaggio dalla fantasia della giovinezza alla ragione dell'età adulta, ma è stato pagato al prezzo dell'innocenza perché ha comportato un inevitabile allontanamen-

⁷⁵ G. Dessì, *Inverno*, in *Racconti vecchi e nuovi* cit., p. 45.

⁷⁶ «De l'éternel Azur la sereine ironie, pensai. Ma questo a lei non potevo dirglielo. Avrei invece potuto raccontarle una favola. Una tribù di uomini giunse in tempi antichissimi al paradiso terrestre delle terre temperate. Essi restarono colpiti dall'armonia che scoprivano nelle forme della natura. Nomadi, non avevano un'idea esatta del numero dei giorni che intercorrevano tra il massimo caldo e il massimo freddo. Caldo e freddo piombavano sui deserti di sabbia o di roccia con successione improvvisa o capricciosa, dal giorno alla notte. Quando il tiepido alito della nuova terra li investì inondando i loro corpi legnosi e sforzandoli a germogliare, sostarono per prendere ristoro e alzarono tende. Unita a quell'armonia che non conoscevano ma che non era del tutto nuova per essi, come non lo sarebbe per il popolo più a lungo derelitto lo sguardo di Dio, lo spazio che stava tra l'aridità del caldo e l'aridità del freddo si suddivise, si fece vario, si allargò in gradazioni infinite, fiori come un giardino. Prima ancora che i colori dell'anno trascorressero su quella terra ricca d'alberi essi cantavano inni in cui erano i bei nomi delle stagioni. Ad esse apparvero una alla volta come divinità, perfette come nei libri di scuola. E non solo quell'anno, ma sempre; poiché in quella terra fortunata i mutamenti erano sensibili solo quando erano stabilmente avvenuti in seno alla natura, e duravano costanti. Videro anche gli astri, la notte, si muovevano secondo quella musica. Un grande fiducia confortava le loro fatiche» (G. Dessì, *Inverno* cit., pp. 45-46).

⁷⁷ A. Dolfi, *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, p. 93.

⁷⁸ G. Dessì, *Inverno* cit., p. 46.

⁷⁹ *Ibidem*.

to, seppur unicamente sentimentale, dalla propria terra-madre. Ancor più evidente negli *Amanti*: solo il sonno, e quindi l'abbandono di Amina dà a Paolo la possibilità di riprendere l'antica passione per la lettura⁸⁰, seppur vissuta con inquietudine, con colpevolezza (perché il desiderio di leggere è necessariamente escludente tanto più se l'altro non ne condivide, come Amina, il piacere⁸¹), ma perseguita con indomita tenacia. L'inconsapevolezza di Amina, per essere perpetuata, necessita di un egoistico compromesso pagato col rimorso (Paolo sa che Amina ha una mosca sul labbro eppure non la scaccia per timore di svegliarla). All'affettuoso Paolo dell'esordio è richiesto di farsi «abile, freddo, padrone dei propri sentimenti e dei propri pensieri»⁸² per coltivare la propria sapienza⁸³ e godere, di fatto dell'«armonioso silenzio»⁸⁴, e della «beatitudine»⁸⁵ che quell'ora di solitudine gli ha regalato.

Marco dunque è colpevole, per sé e per gli altri, così come lo era stata Marcella per la madre Gianna in *Né bella né brutta*⁸⁶, uno dei testi che Dessí elenca nel primo abbozzo per esemplificare la propria ingordigia libresco. Gianna infatti si accorge che la figlia «sa[peva] troppe cose»⁸⁷ e non era più «ignara di tutto»⁸⁸ come invece l'avrebbe voluta: una perdita di ingenuità tanto più peccaminosa perché avvenuta su «libri cattivi»⁸⁹ (non casuale, verrebbe da dire, la coincidenza espressiva) verso i quali Marcella era stata spinta da una viva intelligenza, «accettata in casa sua come un destino»⁹⁰. La signorina era diventata per niente «goffa»⁹¹

⁸⁰ «Prese un libro dal comodino e tenendolo aperto alla luce cominciò a leggere. A mano a mano che procedeva nella lettura, spostava un poco il libro, in modo che la lettura cadesse sempre sulla pagina. Ritrovava la gioia della lettura che da tanto tempo non aveva più goduto. Per la prima volta, dacché viveva con Amina, riusciva a conciliare il piacere di starle accanto con quello della lettura. Ascoltava il respiro della donna, infantile nel sonno; e ripensava a certi piccoli starnuti di lei che lo intenerivano ogni volta» (G. Dessí, *Gli amanti*, in *Racconti vecchi e nuovi* cit., p. 126).

⁸¹ «Se non avesse temuto di svegliare Amina Paolo avrebbe cercato di colpire col libro l'insetto. Ma egli non desiderava altro che di poter continuare a leggere, mentre Amina, se si fosse svegliata, avrebbe cominciato a chiacchierare; forse lo avrebbe voluto accanto a sé» (ivi, p. 126).

⁸² Ivi, p. 129.

⁸³ «Amina diceva sempre: – Tu che sai tutto! Tu che capisci tutto! – e lo diceva senza ironia; ma non per questo, forse, lo credeva veramente» (ivi, p. 128).

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 129.

⁸⁶ «Da allora, da quando ha sentito la sua figliuola colpevole, la mamma di Marcella non parla. Marcella sa troppe cose! La buona mamma vorrebbe invece che la bambina fosse ignara di tutto. Educazione – non è vero? – sbagliata» (Marino Moretti, *Né bella né brutta*, Milano, Garzanti, 1947, p. 264).

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 258. La stessa espressione, sebbene ribaltata, torna anche nei primi tre abbozzi del romanzo *La scelta* di Dessí.

⁹⁰ *Né bella né brutta* cit., p. 262.

⁹¹ *Ibidem*.

e «antiquata»⁹² come ci si sarebbe aspettati invece da una giovane di provincia ma anzi «quasi elegante»⁹³ e dotata di un certo buon gusto⁹⁴, grazie «all'aria di città»⁹⁵ che la rendeva diversa e a riprovevoli letture, come Carolina Invernizio⁹⁶, sulle quali, commenta l'autore, ogni buona mamma dovrebbe severamente vigilare. Evidente l'influenza diretta del testo di Marino Moretti (e forse l'eliminazione nelle stesure successive deriva proprio da un desiderio di celare l'origine della propria ispirazione), vista la riproposizione negli abbozzi delle stesse relazioni tra personaggi e dello stesso strumento di perdizione: in *Né bella né brutta* due sono i formatori (un medico, amico di famiglia, e un'«avventuriera»⁹⁷, che ha consigliato *Madame Bovary* nella versione francese) che inducono a leggere cattivi libri (gli stessi *feuilletons* nei quali diceva di essersi imbattuto l'io parlante degli abbozzi), principali responsabili di una formazione furviante («Educazione – non è vero? – sbagliata»⁹⁸).

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ «Quanto ai libri da leggere, è un affar serio. Si sa ormai che le mamme hanno una gran paura dei romanzi perché son fra i romanzi i libri cattivi e non c'è peggior nemico delle fanciulle moderne d'un libro cattivo. Il dovere di una madre è di vigilare una figliuola avida di emozioni letterarie. In questo caso come in nessun altro la buona mamma deve essere severa. Deve cominciar subito con l'escludere tre o quattro autori anche se, per avventura, avessero scritto un libro buono, un libro sano. Esclusa Carolina Invernizio! Le mamme hanno una gran paura della povera Carolina Invernizio, specie quelle che non sanno precisamente di chi e di cosa si tratti» (ivi, p. 259).

⁹⁷ Ivi, p. 263.

⁹⁸ Lo stesso si può dire per l'altro titolo in elenco; il *Martin Eden* di Jack London anch'esso usato, scrive, per indicare la varietà di interessi che guidavano le sue prime scoperte letterarie. Se difficile è stabilire un motivo certo di tale rimozione è però lecito notare che la citazione dei tre testi è meno ingenua di quanto si possa in un primo tempo ipotizzare. Il *Martin Eden*, ad esempio, racconta il percorso di formazione compiuto da un giovane marinaio per diventare scrittore. Nel VII capitolo del romanzo l'autore si sofferma sulla prima settimana di studi di Martin: un'iniziazione al mondo della cultura realizzata attraverso la lettura di libri di filosofia e economia che lo disorientano per le loro «formule astruse» (Jack London, *Martin Eden*, Milano, Rizzoli, 1952, p. 72), vista l'assoluta mancanza di preparazione del protagonista. Martin, nonostante l'«assoluta confusione» (ivi, p. 74) che regnava nella sua testa e l'impossibilità di comprendere non solo il significato del libro ma anche delle singole parole, malgrado l'aiuto di un voluminoso vocabolario, studia fino alle tre del mattino e solo quando vede la stanza oscillare «come una nave sul mare» (*ibidem*) decide infine di spegnere la lampada a gas e di andare a dormire. L'immagine non può non richiamare all'inizio della terza parte della *Scelta* laddove Marco, ritiratosi nella rimessa da lui adibita appositamente a stanza per le letture, si era messo a leggere, come Martin, il libro più complesso, e non era riuscito a coglierne i concetti nello stesso modo in cui il giovane marinaio protagonista delle sue letture di infanzia non era stato capace «di afferrare un solo pensiero fondamentale del testo» (*ibidem*). Ma mentre Marco ha strumenti maggiori perché comprende la lingua nella quale l'*Ethica* è scritta, Martin si affanna apparentemente senza esito sul dizionario cercando di tradurre in un linguaggio a lui più vicino un testo doppiamente oscuro. L'unico «ristoro» (ivi, p. 75) rimane per entrambi la poesia, cultrice di «emozion[i] profond[e]» (*ibidem*), di «bellezza» (*ibidem*), e «armonia» (*ibidem*), ma anche capace di apportare un cambiamento sostanziale nella natura dei due protagonisti.

Preso coscienza che il complesso sentimento che prova è senso di colpa («ad tratto Marco, consapevole di essere solo con lei in casa, si senti il suo sguardo sulla nuca ed ebbe la sensazione di sentirsi in colpa»⁹⁹), Marco comincia ad attuare strategie di riparazione iniziando dalla propria irregolarità scolastica («“La prego, padre, è l’ultima occasione che mi rimane per riabilitarmi”». Disse proprio questa parola: riabilitarmi»¹⁰⁰) e quindi da quello che è considerato dai parenti il principale problema della sua educazione. Tenta quindi un adeguamento: per non essere considerato uno «studente fallito, uno che non ce l’aveva fatta per mancanza di intelligenza»¹⁰¹, si affida nelle mani di don Luigi Frau perché gli insegni il latino e il greco. La sua determinazione allo studio esce rafforzata quando sa che non sono costretti a seguire un programma, ma solo un principio estetico¹⁰², ribadendo così la non convenzionalità come principio guida della propria formazione e esistenza, ma vanificando anche l’intenzione correttiva che l’aveva originata.

La progressiva accettazione *in interiore animi* che «l’amore per la natura, il gusto fantastico delle cose, il bisogno insaziabile di conoscere»¹⁰³, e quindi l’amore per la letteratura condiviso con Giacomo Scarbo, sono i nuovi valori sui quali fondare la vita, richiede una pesante contropartita: la perdita del candore espresso dal disinteresse verso i libri «innocenti»¹⁰⁴ che si trovavano nella scansia a vetri della camera e l’abbandono al piacere proibito della filosofia. Il desiderio di sapere non può non far pensare all’albero del bene e del male, fonte, secondo la tradizione, di conoscenza e perdizione, suggestione indotta dall’allusione al tema della «furbizia»¹⁰⁵ della nonna che richiama l’astuzia¹⁰⁶ del serpente biblico. Cogliere la mela, traslato dell’accettazione di libri colpevoli, denuncia la percezione che l’infantile adesione alla religione (dimostrata dalla frettolosa preghiera rivolta alla Vergine per emendarsi dalla «squallida»¹⁰⁷ vittoria conseguita, apparentemente per un futile motivo – manzonianamente «per una questione di precedenza»¹⁰⁸ – durante una rissa dal tabaccaio¹⁰⁹ si fosse sostituita con la rilevazione, sebbene dubbiosa, di un’assenza.

⁹⁹ G. Dessí, *La scelta* cit., p. 65.

¹⁰⁰ Ivi, p. 98.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² «“Ma noi non seguiamo nessun programma, non è vero don Luigi?” “Noi siamo liberi come l’aria” confermò il prete» (ivi, p. 100).

¹⁰³ Ivi, pp. 104-105.

¹⁰⁴ «Mi svegliai stanchissimo, me ne andai a letto a giorno inoltrato nella mia cameretta che fino al giorno prima era stata anche il mio studio, con una piccola scrivania e una scansia a vetri di libri “innocenti”» (ivi, p. 84).

¹⁰⁵ G. Dessí, *La scelta* cit., p. 31.

¹⁰⁶ *Genesi*, 3,1.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ivi, p. 64.

¹⁰⁹ La tabaccheria era già stata indicato nel racconto *Zacharia* come luogo degli impulsi irrazionali e violenti: «Eravamo giunti circa a metà di via San Giovanni quando io entrai in una tabaccheria. Erre mi aspettava sulla porta. Stette lì tutto il tempo col suo cappello di feltro in testa, i guanti e il bastone in mano, col suo pallido viso impassibile: poi mi raccontò che era

Si comprende allora meglio il passaggio di punto di vista effettuato dagli abbozzi al romanzo: la colpevolezza non tocca più la zia e la madre che non lo hanno educato alla buona letteratura, ma il padre e la nonna che invece proprio la poesia e l'arte gli hanno fatto amare indirizzandolo al destino di scrittore. Una scelta generatrice di angoscia perché aveva rafforzato il dubbio teologico e favorito il formarsi di una coscienza capace di analizzare criticamente il valore degli insegnamenti impartiti. Al tempo stesso l'adesione alla letteratura avrebbe comportato, è noto, la rinuncia, negli anni del fascismo, alla lotta politica, da cui era risultato un continuo conflitto tra azione e contemplazione¹¹⁰. L'antico tormento del compromesso a cui Giacomo Scarbo, andato a morire in Spagna, non era sceso, e che Dessì, invece, non riusciva, sebbene in *liminae vitae*, a perdonarsi – così come aveva notato Anna Dolfi nell'introduzione alla *Scelta* – e che finiva per sostanziare «per capitoli sciolti, ogni altro romanzo»¹¹¹. Da qui la macchia della colpa sulla decisione di dedicare la propria vita all'arte («ma chi potrà perdonarmi di aver fatto un patto col diavolo allora, sul fiore degli anni, quando avrei potuto veramente combattere, morire contro i fascisti?»¹¹²), indelebile e solo testimo-

successo. Successo a me, voglio dire. Dunque io ero entrato nella tabaccheria, e dentro, tra la porta e il banco, c'era Zacharia, un ebreo tedesco col quale, pochi giorni prima, Erre aveva rotto ogni rapporto dopo una scena violenta. Proprio per questo Erre non entrò con me, per evitare Zacharia, e anche per lasciare, con la sua solita delicatezza, che io salutassi Zacharia, col quale continuavo a mantenere rapporti cordiali, anzi, addirittura amichevoli. Ora, quello che avvenne è una cosa semplice e incredibile. Io non vidi Zacharia. Non lo vidi. Era tra me e il banco e io gli andai quasi addosso, tanto che egli dovette scostarsi per lasciarmi passare, e o sfiorai, ma non lo vidi. Zacharia (mi disse poi Erre) accennò un saluto e rimase con la mano sospesa a mezz'aria [...]. Uscito che fui dalla tabaccheria riprendemmo la strada nella direzione di prima, io e Erre. Solo dopo una ventina di passi Zacharia mi chiamò. Mi chiamò con la voce un po' soffocata, mi chiamò, credo, suo malgrado, e la sua voce sembrava venire dall'alto, tanto che io, voltandomi, alzai gli occhi alle finestre. Il mio è un nome che gli stranieri pronunciano facilmente e si presta ad essere gridato: sembrava appunto che qualcuno lo avesse gridato dall'alto di una torre: "Dessì!..., Dessì!...". Quando abbassai lo sguardo vidi Zacharia. Gli feci un cenno. Non sapevo nulla di quanto era accaduto. Non credevo di dovergli una spiegazione e neppure mi meravigliai di vederlo lì. Non rispose al mio cenno di saluto. Mi guardava con i pugni chiusi. Poi fece un gesto rapido, come se si strappasse dal sommo della testa una ciocca di capelli, un gesto disperato che conteneva anche, in sintesi, come le imprecazioni che ripetiamo nostro malgrado in certi momenti, un'antica maledizione. E a voce bassa, ma distintamente, disse in italiano: "Ach! non importa!" Mi voltò le spalle e andò via» (diverse stesure del racconto si trovano nel *Fondo Dessì* [G.D.2.35.1-9] col titolo di *Zacharia*, ma il racconto fu poi pubblicato con il titolo di *Un tedesco, ieri*, in «Il Tempo», 2 gennaio 1951).

¹¹⁰ Penso alla lettera scritta da Giuseppe Dessì ad Anna Dolfi il 19 novembre 1973 e pubblicata in parte nel commento al testo della *Scelta*: «Restando sempre antifascista in questa tempesta il ragazzo avrebbe dovuto abbandonare il dolce rifugiolo di Olaspi, il padre e la matrigna per andare ad arruolarsi nelle brigate internazionali e morire in Spagna [...]. Giacomo è quello che io avrei voluto essere e non sono stato, una specie di mio ideale alter ego» (p. 140).

¹¹¹ A. Dolfi, *Un romanzo interrotto*, in *La scelta* cit., p. 136.

¹¹² Lettera di Giuseppe Dessì ad Anna Dolfi, 20 febbraio 1974 pubblicata in parte nel commento al testo *La scelta*, p. 146.

niabile («alla mia età come dice Charlot ne *Le luci della ribalta*, la sola cosa che conti è la verità»¹¹³).

Marco aveva deciso di non accettare nessun oblio liberatorio per preservare intatto il dolore per l'assenza paterna¹¹⁴ e «l'angoscia della guerra»¹¹⁵, senza cercare compromessi e possibili attenuazioni e giungendo a rifiutare persino un naturale processo psicanalitico di sostituzione¹¹⁶ (al quale dichiarava esplicitamente di aver resistito¹¹⁷); eppure gli era stato concesso di dimenticare i fatti preservando intatto solo il dolore di quegli anni infantili. Dessí aveva scelto, invece, per sé una strada non confortata dal sollievo della dimenticanza. Al contrario, l'accettazione del proprio passato sarebbe stata attuata attraverso il ricordo in nome di un principio di verità doloroso ma necessario: un atto di riparazione, questa volta efficace, della colpa, scrivendola, per sublimare la sua vicenda in un orizzonte più vasto (la fusione dell'infinitamente piccolo con l'infinitamente grande»¹¹⁸) e ottenere il perdono di sé tramite la condivisione di ciò che era stato: dal libro rifiutato, al libro ricevuto, al libro donato.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ivi*, p. 41.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 38.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ivi*, p. 90.

Gabinetto G.P. Vieuzeux
Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti»

Comitato Nazionale per le celebrazioni
del centenario della nascita di Giuseppe Dessì

«...attraverso un cannocchiale capovolto»

Frammenti biografici e narrativi di GIUSEPPE DESSÌ

con un'introduzione
di Anna Dolfi

a cura
di Francesca Nencioni

Società Editrice Fiorentina



INCOMPIUTEZZA
E MOLTIPLICAZIONE/CREAZIONE DEL SENSO

STRATEGIE DI RESA GRAFICA DEL NON FINITO
NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

Elisa Tonani

Nel corso del Novecento, il progressivo diradarsi (dalla mimetizzazione nel tessuto del testo fino alla vera e propria scomparsa) dei canonici istituti metrici e formali del genere lirico attiva altre modalità e strategie alle quali affidare l'immediata riconoscibilità dello statuto poetico, già a un primo sguardo. Le scritture letterarie più marcate, una volta dismesse altre più tradizionali forme di differenza (linguistica, stilistica, metrica), finiscono per valorizzare tutti gli strumenti della (tipo)grafia – interpunzione, ortografia, impaginazione – al fine di manifestare la diversità testuale cui ambiscono: sfruttamento inedito e sempre più ricco dei dispositivi grafico-interpuntivi e della *mise en page* (costituita da una più libera disseminazione dei versi sulla pagina, spesso franti in uno o più segmenti «a gradino», in particolare nell'ultima produzione di Caproni e di Luzi); valorizzazione della lineetta sospensiva senza precedenti nella tradizione scrittoria italiana (a cominciare da Montale); invenzione di segni nuovi (in Zanzotto); accumulazione di segni d'interpunzione in luoghi e congiunture inediti, aventi tanto una funzione iconica quanto l'effetto di violare le leggi della grammatica; oppure riposizionamento in collocazioni improprie di segni noti (i due punti finali, a partire da Sanguineti); abolizione dell'interpunzione all'interno dei testi e anche in punti chiave (come la conclusione), spesso parallela alla devianza da regole ortografiche comuni (assenza della maiuscola in attacco di componimento o dopo punto fermo).

Anche da una così sommaria rassegna, emerge come molti dei principali aspetti tipografico-interpuntivi concorrano, in particolare, alla *facies* di non finito, di frammentario e non chiuso, di infinitamente integrabile o replicabile, oppure di aperto oltre i confini del singolo testo. Questi procedimenti lavorano tanto ai bordi, sfrangiati, non ricuciti, del componimento, che sembra quindi innestarsi in un macrotesto più ampio (sia esso il cotesto della raccolta poetica di cui fa parte o il non detto che precede e segue ogni dire); quanto all'interno del testo stesso, attraversato da faglie di vuoto, o perfino montato – in taluni casi – in modo da risultare una stratificazione aleatoria di frammenti. Ci sono, per così dire, una frammentarietà interna (un disegno che inizia, s'interrompe e poi riprende per concludersi) e una frammentarietà ai bordi (che lascia presupporre un inizio e/o un

finale che avvengono al di fuori dei confini del testo): due forme di non finito, dunque, che esprimono una forza diversa a seconda, appunto, di dove si collocano (ad esempio i puntini di sospensione all'avvio, a indicare che qualcosa non sta propriamente iniziando o inizia sottotono, sono più marcati di quelli che intervengono alla fine, ma meno delle righe di punti che solcano il corpo del testo).

I confini (*incipit* ed *explicit*), diramandosi o disperdendosi, e, in misura minore, l'interna compagine testuale, aprendosi a infiltrazioni di non detto, diventano zone che alludono a una prosecuzione, a un disegno più vasto, a una infinita apertura del discorso poetico secondo tre modalità fondamentali:

1. forme grafico-interpuntive che segnalano o ribadiscono la sospensione o l'interruzione del discorso;
2. forme grafico-interpuntive che contrastano con l'interruzione del discorso e mettono in conflitto la *facies* grafica con la semantica;
3. assenza di forme grafico-interpuntive deputate a segnalare l'avvio e la fine del testo.

1. Il caso più prevedibile è quello in cui la visualizzazione del non finito testuale è affidata all'uso di segni di punteggiatura che hanno, per definizione, il ruolo di indicare una sospensione, un'oltranza rispetto alla realtà discorsiva del testo, un non detto declinabile tanto nelle varianti dell'ineffabilità, ed eventualmente del rinvio a linguaggi non verbali, come quello musicale; quanto in quelle dell'ellissi e della reticenza (o aposiopesi).

In Montale i punti di sospensione affiorano talvolta a fine testo (con un'intensificazione nella *Bufera*, 1956), per indicare un affievolimento della voce poetante e una prosecuzione del testo lirico al di là dei suoi limitati confini, nonché – in *L'anima che dispensa...*, nelle *Occasioni* (1939) – per alludere a una musica tramite la scrittura (nella versione pubblicata nella «Gazzetta del Popolo» dell'11 gennaio 1939 il testo continuava con un verso che riprendeva l'ultima nota musicale dopo un'altra fila di puntini: «Do Re La Sol... / Sol»: un tentativo di piegare la scrittura, con i suoi strumenti tipografico-interpuntivi, a imitare una melodia sonora¹):

La tua voce è quest'anima diffusa.
 Su fili, su ali, al vento, a caso, col
 favore della musa o d'un ordigno,
 ritorna lieta o triste. Parlo d'altro,
 ad altri che t'ignora e il suo disegno
 è là che insiste *do re la sol...* [vv. 6-ss.]²

¹ Cfr. *Varianti e autocommenti*, in Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 912.

² E. Montale, *L'opera in versi* cit., p. 143.

Solo raramente i puntini sono usati per segnalare una vera e propria sospensione del discorso, come nel caso dell'aposiopesi che chiude (lasciando aperto) *Il rumore degli émbriici distrutti...*:

[...] Un suono lungo
danno le terrecotte, i pali appena
difendono le ellissi dei convolvoli,
e le locuste arrancano piovute
sui libri dalle pergole; dura opera,
tessitrici celesti, ch'è interrotta
sul telaio degli uomini. E domani... [vv. 15-ss.]³

Oppure, specularmente, i punti di sospensione si presentano in avvio di componimento, seguiti da minuscola, a indicare la prosecuzione di un discorso iniziato altrove, come in *Verso Capua*:

... rotto il colmo sull'ansa, con un salto,
il Volturmo calò, giallo, la sua
piena tra gli scopeti, la disperse
nelle crete. [vv. 1-4]⁴

O in un mottetto delle *Occasioni*, in cui dai puntini rampolla il connettivo testuale *ma*⁵:

... ma così sia. Un suono di cornetta
dialoga con gli sciami del querceto.
Nella valva che il vespero riflette
un vulcano dipinto fuma lieto. [vv. 1-4]⁶

Inizia inoltre ad affacciarsi, all'altezza dei mottetti, un procedimento tipografico che visualizza una faglia nella compagine testuale, questa volta interna e non più ai bordi. In *Il ramarro, se scocca...*, un rigo di punti di sospensione segnala (e in qualche modo colma) la vistosa ellissi della proposizione reggente:

Il ramarro, se scocca
sotto la grande fersa

³ Ivi, p. 158.

⁴ Ivi, p. 122.

⁵ Si rimanda almeno a Francesco Sabatini, *Pause e congiunzioni nel testo. Quel ma a inizio di frase*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, a cura di Ilaria Bonomi, Milano, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, 1997, pp. 113-146; ora in F. Sabatini, *L'italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, a cura di Vittorio Coletti et al., Napoli, Liguori, 2011, II, pp. 149-182.

⁶ E. Montale, *L'opera in versi* cit., p. 152.

dalle stoppie –

la vela, quando fiotta
e s'inabissa al salto
della rocca –

il cannone di mezzodì
più fioco del tuo cuore
e il cronometro se
scatta senza rumore –

.....

e poi? Luce di lampo
invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo⁷.

La serie nominale dei soggetti poetici («Il ramarro», «la vela», «il cannone» e «il cronometro»), scandita sintatticamente e ritmicamente da una lineetta in punta di ogni strofe, viene poi lasciata sospesa sull'orlo del vuoto dall'ultima occorrenza della lineetta che aggetta, dopo il bianco della spaziatura tipografica, su un rigo di punti sospensivi, anziché su un contenuto lessicalizzato. La collisione fra questa lineetta e l'ultima terzina implica un cortocircuito (tematicamente condensato nella «luce di lampo» in cui gli elementi di realtà si risolvono) tra il piano della semplice descrizione naturalistica e il piano metaforico e spirituale, a tal punto spaesante da richiedere la linea di puntini che sancisca graficamente il divario.

Se Montale, nel mottetto *Il ramarro, se scocca...*, affida al rigo di punti di sospensione l'apertura su un'oltranza non esplicitata, su una possibilità metafisica che non si risolve in parola ma in traccia del segno grafico (in punti che somigliano a ombre di grafemi), Vittorio Sereni arriva ad aprire *Inverno*, il primo testo della sua prima raccolta poetica, *Frontiera* (1941), proprio all'insegna di questo dispositivo della punteggiatura, la cui presenza è ancor più rilevata dalla forma grafica (con l'iniziale minuscola) e dal ruolo testuale che riveste la prima parola, il connettivo *ma*:

.....

ma se ti volgi e guardi
nubi nel grigio
esprimono le fonti dietro te,
le montagne nel ghiaccio s'inazzurrano.
Opaca un'onda mormorò
chiamandoti: ma ferma – ora

⁷ Ivi, p. 141.

nel ghiaccio s'increspò
 poi che ti volgi
 e guardi
 la svelata bellezza dell'inverno.
 Armoniosi aspetti sorgono
 in fissità, nel gelo: ed hai
 un gesto vago
 come di fronte a chi ti sorrisse
 di sotto un lago di calma,
 mentre ulula il tuo battello lontano
 laggiù, dove s'addensano le nebbie⁸.

La stessa soluzione formale ritorna, in posizione non più incipitaria ma clausolare, in un altro testo di *Frontiera*, che sembra corrispondere specularmente al movimento (di affioramento del testo dal vuoto che lo precede) già colto in *Inverno*; movimento di cui ora è contraria non solo la direzione (non più dal non detto alla descrizione del paesaggio, ma viceversa dai dettagli naturalistici al non detto), bensì anche la velocità: al traumatico irrompere, in *Inverno*, di un misterioso *ma* che aggalla con nettezza dal silenzio preparatorio, subentra, in *A M. L. sorvolando in rapido la sua città*, un digradare dolce, quasi verso l'infinito, della serie nominale priva di virgole seriali che ostino al fluire ininterrotto della progressione:

Non ti turbi il frastuono
 che irrompe con me nel tuo quieto mattino
 se un poco io mi sporgo a ravvisarti,
 mentre tu forse cammini
 con la tua gente
 nelle plaghe del sole;
 non ti turbi quest'ansia che ti sfiora
 e dietro un breve vento si lascia
 di festuche in un vortice di suoni.

Come ti schiari,
 come consenti al fuggitivo amore
 dai balconi dagli orti dalle torri

Le linee punteggiate sono certamente la forma più significativa e vistosa di sfruttamento dei segni paragrafematici a fini espressivi, ma non l'unica. L'avvio della poesia con una parola, spesso un connettivo testuale, iniziante con la lette-

⁸ Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, p. 7.

⁹ Ivi, p. 22.

ra minuscola, e la conclusione mediante i tre puntini di sospensione, che possono arrivare a interrompere il detto lasciandolo sintatticamente incompiuto, sono due strategie complementari concorrenti alla forma aperta della poesia, come in *Toronto sabato sera*, in *Stella variabile* (1979, ma 1980):

e fosse pure la tromba da poco
– ma con che fiato con che biondo sudore –
ascoltata a Toronto quel sabato sera

ancora una volta nel segno di Tipperary
mescolava abnegazione e innocenza

e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande

con dedizione mercenaria

o non mercenaria

in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldilà
non parendo da meno del grande Satchmo
disposto a suonare per gli spazi vuoti
niente meno che con una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna

purché resti un'abnegazione capace d'innocenza di là dalla mercede

e cosa significa ancora Tipperary
se non tutti i possibili aldilà di dedizione
al niente che di botto può
infiammare una qualunque sera
a Varese a Toronto a...¹⁰

Più raramente, come nel caproniano *Il vetrone*, dal *Muro della terra* (1975), l'aposiopesi è affidata, anziché ai puntini di sospensione, a un enigmatico spazio bianco nel verso finale che indica un arresto del discorso diretto, colmabile – come ha prospettato lo stesso Caproni – con un verbo all'infinito (del tipo «dimenticare»), o con un sintagma nominale del tipo «quelle cose che tu (babbo) mi rimproveri e che nessuno vuol confessare o dire», o, più suggestivamente, con una «impossibilità» da parte del poeta «di dire la più ovvia delle ragioni», e quindi con un venir meno della voce¹¹:

Era mio padre: ed ora
mi domando nel gelo
che m'uccide le dita,
come – mio padre morto

¹⁰ Ivi, p. 191.

¹¹ Cfr. *Apparato critico*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 1544.

fin dal '56 – là
 potesse, la mano tesa,
 chiedermi il conto (il torto)
 d'una vita che ho spesa
 tutta a scordarmi, qua
 dove «Non c'è più tempo,»
 diceva, non c'è
 più un interstizio – un buco
 magari – per dire
 fuor di vergogna: «Babbo,
 tutti non facciamo altro
 – tutti – che ...» [vv. 16-31]¹²

Nell'opera di Zanzotto viene progressivamente messo a punto un sistema grafico-iconico per rappresentare la crisi e la disgregazione del linguaggio, a cominciare dalle interruzioni e dai bianchi che si accampano a tutti i livelli del testo (tra i versi e all'interno del verso: tra sintagmi, tra parole, all'interno di parola), vere e proprie figure iconiche «del mancamento e del vuoto»¹³. Esemplarmente, in *Là nel cielo, là nel terrore* (che fa parte dell'*Appendice* aggiunta all'edizione del 1981 della raccolta del 1957 *Vocativo*), la linea punteggiata sancisce la finale convergenza di «metrica e semantica [...] verso l'afasia»¹⁴:

Dissi ieri «dal cielo», ma remota nell'ora
 della notte, mutati i contorni
 del mondo della casa del quaderno,
 s'offuscò la parola, si pente la gola
 Dissi ieri «dal cielo»
 come rivo di sangue
 dalle labbra –
 e l'oscuro cemento
 senza tregua dappresso mi guarda
 Ossessione il tuo nome ho imparato,
 dado che contro mi rivolgi
 il pochissimo numero
 la scena unica
 la sillaba
 sola
 il mio corpo tessuto di enigmi

¹² G. Caproni, *L'opera in versi* cit., pp. 294-295.

¹³ Cfr. l'intervento di Stefano Agosti (in occasione della presentazione del poemetto nel 1973) interamente riportato in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1525.

¹⁴ Stefano Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 1459.

le membra viluppi di stento
 la cellula che figlia
 nel silenzio, che scatta
 dalla macchina avara
 Dissi ieri «dal cielo»: sicuro amico,
 erede, io
 del piccolo campo azzurro;
 ma per quale inversione
 di decreti oggi
 più non afferro il senso
 che m'apparve sì chiaro

15

Ma le linee punteggiate irrompono copiose nella compagine testuale a partire da *IX Ecloghe* (1962). Sia nelle ecloghe vere e proprie, ad esempio in forma di due linee contigue e poi di un'ultima finale, che è letteralmente sospensiva del discorso lirico:

E io posso all'azzurro serbarti
 – solo talvolta
 (come all'autunno, padre, giaciglio, cibo) –
 all'azzurro di ierofania
 che ogni passione avalla, ogni infirmità soffoca.
 Madore, fumo, lume
 d'immagini, d'incontri, di conati

 Parola d'ordine
 d'altri milioni d'anni, d'altri defunti eoni,
 triviale slogan. Noi
 [II, vv. 21-ss.]¹⁶

sia nei brevi «corollari» che seguono ciascuna ecloga per specificarne o commentarne il tema, tra i quali si segnala, per la peculiare modalità di inclusione dei puntini nella partitura testuale, la litania dedicata alla luna e intitolata alla data del primo sbarco sulla sua superficie, *13 Settembre 1959 (Variante)*, nella quale il sintagma che riecheggia il noto componimento di Adriano (II sec.) *Animula vagula blandula*, così isolato tra parentesi in mezzo a tre file di puntini, richiama visivamente una piccola luna (*lunula* è anche l'antico nome della parentesi, meritato proprio per la sua caratteristica forma):

¹⁵ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte* cit., p. 195.

¹⁶ Ivi, p. 211.

Luna puella pallidula,
 Luna flora eremitica,
 Luna unica selenita,
 distonia vita traviata,
 atonia vita evitata,
 mataia, matta morula,
 vampirisma, paralisi,
 glabro latte, polarizzato zucchero,
 peste innocente, patrona inclemente,
 protovergine, alfa privativo,
 degravitante sughero,
 pomo e potenza della polvere,
 phiala e coscienza delle tenebre,
 geyser, fase, cariocinesi,
 Luna neve nevissima novissima,
 Luna glacies-glaciei
 Luna medulla cordis mei,
 Vertigine
 per secanti e tangenti fugitiva
 La mole della mia fatica
 già da me sgombri
 la mia sostanza sgombri
 a me cresci a me vieni a te vengo

 (Luna puella pallidula)
¹⁷

Sempre a partire da *IX Ecloghe*, inoltre, iniziano a comparire i primi testi non chiusi, lasciati sospesi: non più solo nel senso di digradanti verso il bianco tramite i puntini, ma anche nel senso di non finiti, di bozze incompiute, di cui viene esibita la frammentarietà: (come dichiarato fin dal titolo *La prova per un sonetto*),

L'informe mondo, l'informale sete
 d'esistere, ombra, monti, fiumi, verde,
 sensi e occhi mai nati, orme inconcrete
 d'una forza che in sé chiusa si perde,

forse un paese diviene, una pausa¹⁸

dove «l'accostamento *paese: pausa*» e «la figurazione di un *paese* (una comunità, un riparo) concepito come *pausa* rispetto al dramma dell'io», emblematica del-

¹⁷ Ivi, p. 205.

¹⁸ Ivi, p. 258.

la poetica di Zanzotto fin da *Dietro il paesaggio* (1951)¹⁹, trovano un corrispettivo formale nella pausa annunciata metadiscorsivamente e rappresentata graficamente dall'avvento del bianco, che lascia irrelato l'endecasillabo finale di questo sonetto incompiuto.

L'apertura del verso, oltre che mediante forme di sospensione o di non chiusura, si può ottenere anche attraverso la dilatazione degli spazi bianchi intra e intersversali: a partire dalla raccolta decisiva, *La Beltà* (1968), i versi iniziano ad allargarsi e disgregarsi sulla pagina, ad assumere «un andamento “nervoso” e monadico»; ognuno sembra «rispondere a un impulso energetico suo proprio»²⁰:

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
 nel vuoto spinto outré
 ti fai più in là
 intangibile – tutto sommato –
 tutto sommato
 tutto
 [...]
 nulla non si sente
 no sei saltata più in là
 ricca saltabecante là

L'oltraggio [vv. 1-6, 20-ss.]²¹

Se il silenzio è ora brusio, rumore, sottofondo confuso della società consumistica, i punti di sospensione lungo interi righi, per i quali potevano persistere residui di evocatività lirica, cedono alle linee tratteggiate che ricordano più prosaicamente la battitura della tastiera (di un «dattilo- / scrivere») con cui sono state composte, e che non rappresentano nient'altro che una forma di divisione, o di interruzione di una rutilante balbuzie:

ma forse sta nel rubino che talvolta insieme
 molto insieme
 escogitammo
 tramammo,
 lingua-rubino che insegue
 e fustiga tutte le luci
 mediocri e selvatiche di un monticello in morbino
 (laser in grosso snob oserei dirla e in nobiltà):
 le assesta in un
 che tutto

¹⁹ S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie cit.*, p. 1481.

²⁰ Ivi, p. 1487.

²¹ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte cit.*, p. 267.

raggiunge e, annientando, verifica.

Ancora un malagevole tentativo di falcata
ma

In gran lietezza questa poca lietezza
dei poemi-pomi poemelli
come al passero in inverni tocchi
dal piave nel lume belluno;
la bacca delle vallate
il puntiglio di una vespa l'affidamento
di un ronzio di un dattilo-
scrivere. Ora. E par che scemi
il gusto per il più. [vv. 18-ss.]²²

Oltre che attraverso i righi tratteggiati, la crisi del linguaggio, il suo abdicare a una compiutezza di senso e di forma, passa anche attraverso altri procedimenti, di cui *Retorica su: lo sbandamento, il principio di «resistenza»*, con le sue sei parti, offre un'esemplificazione: rastremazione dei versi, triturazione sintattica data dal fitto cadere a pioggia dei punti fermi, parentesi che rettificano e negano ciò che le precede, interruzione del discorso segnalata dai tre punti di sospensione (dentro la parentesi, il cui contenuto prosegue nel fuori parentesi) o dal bianco che sancisce la fine della poesia su una frase a metà, in una esemplare tensione tra la tematizzazione esplicita della forza connettiva della congiunzione *e* e la negazione di quella stessa funzione, sia per mezzo del punto che spezza ciò che dovrebbe essere congiunto, sia per mezzo di un'interrogativa che ne revoca in discussione la possibilità creativa (in *III*), sia per mezzo, perfino, di un aggettare della *e* stessa sull'orlo del vuoto (in *VI*):

E aveva una sola parola
(non è vero, no,
questa espressione è la punta di diamante
del retorizzamento, lo scolice della
sacramentale contraddizione,
ma vedi come ne sono...)
male ascoltata
bene ascoltata
una sola parola che diceva
e diceva il dire
e diceva il che. E. Congiungere. Con.
Torna, dove sei? [*III*, vv. 14-25]²³

²² Ivi, pp. 289-290.

²³ Ivi, p. 307.

Contemplare. Tempo ottimo e massimo.
 E tutto questo fu veduto
 come strisciando sull'erba, da terra
 o da terra a terra o brevissimo
 terra-aria aria-terra zoom

L'azione sbanda si riprende
 sbanda glissa e [VI, vv. 14-ss.]²⁴

Nell'ultimo Caproni, che pure altrove ha affidato ai punti sospensivi effetti di musicalità e di *pathos*, gli stessi puntuanti, più che alludere a un non dicibile, possono assumere il ruolo di «puntini di omissis» (o di «ellissi»: «non stanno al posto di alcun referente, ma sono la traccia dell'assenza»²⁵), coincidendo con un segmento che nel passaggio da una prima redazione alla definitiva è caduto e ha lasciato traccia di sé in quella sostituzione grafica, come ha messo puntualmente in rilievo Paolo Zublena a proposito del testo eponimo della raccolta postuma *Res amissa* (1991).

Non ne trovo traccia.

.....

Venne da me apposta
 (di questo sono certo)
 per farmene dono.

.....

Non ne trovo più traccia.

.....

Rivedo nell'abbandono
 del giorno l'esile faccia
 biancoflautata...

La manica
 in trina...

La grazia,

²⁴ Ivi, p. 309.

²⁵ Paolo Zublena, *L'oggetto perduto tra silenzio della morte e fantasma della scrittura. Lettura di «Res amissa»*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, [pp. 303-330], p. 323 e n.

così dolce e allemanica
nel porgere...

.....
.....

Un vento
d'urto – un'aria
quasi silicea agghiaccia
ora la stanza...

(È lama
di coltello?)

Tormento
oltre il vetro ed il legno
– serrato – dell'imposta?)

.....
.....

Non ne scorgo più segno.
Più traccia.

.....
.....

Chiedo
alla morgana...

Rivedo
esile l'esile faccia
flautoscomparsa...

Schiude
– remota – l'albeggiante bocca,
ma non parla.

(Non può
– niente può – dar risposta.)

.....
.....

Non spero più di trovarla.

.....

L'ho troppo gelosamente
(irrecuperabilmente) riposta.²⁶

La *Res amissa*, oltre a rappresentare la Cosa originaria, materna, e, nella specifica «occasione», la perdita di un dono «troppo gelosamente riposto», dal punto di vista testuale viene visualizzata dalla frequente introduzione di sei puntini, coincidenti con segmenti versali cancellati nel passaggio all'ultima redazione, perché anche le parole sono perdute, dimenticate, o meglio mai ricordate, mai raggiunte, destinate come sono a non poter dire la Cosa. Il non finito, dunque, si declina non solo *sub specie* di un discorso che non è ancora o non è più stato portato a termine, ossia anteriore alla finitezza, incompiuto, ma anche di un discorso che (era e) non è più finito, e quindi è postumo a un ideale ma non più recuperabile stato di finitezza anteriore (in *Res amissa* perfino documentabile filologicamente in seno alla stesura precedente la finale a stampa): non un non finito che tende verso la compiutezza, ma che, *à rebours*, proviene da una postulabile ma inattuabile compiutezza perduta.

Se nell'ultimo Caproni questo espediente grafico è il segno della perdita di tenuta della testualità, in altri casi, specie quando anziché a tre puntini le interruzioni si affidano a interi righi di punti sospensivi, l'effetto di taglio rispetto a un discorso che si fa fuori del frammento verbalizzato produce la sensazione che la poesia emerga da una situazione comunicativa trascurabile, non perentoria, fatta sottovoce. Tipicamente nell'ultimo Montale, da *Satura* (1971) in poi, questi fenomeni grafici rampollano con una frequenza inusuale nella produzione precedente, quasi a ricordare che anche quello poetico è un discorso che si fa per caso, che ha ormai dismesso l'aura di absolutezza e perfezione (etimologicamente di chiusura) garantita da una parola definitiva: le linee di punti di sospensione affiorano ora per indicare non più l'ellissi coincidente con la rivelazione improvvisa di un segno, di un'illuminazione (nel mottetto *Il ramarro, se scocca...*), ma la ripetibilità modulare di un nucleo poetico, di un *refrain*, di un'immagine ritmicamente ripetuta, come in *Laggiù*:

Dire nascita morte inizio fine
sarà tutt'uno

Dire ieri domani
un abuso

Sperare – flatus voci non compreso
da nessuno

²⁶ G. Caproni, *L'opera in versi* cit., pp. 777-779.

Il Creatore avrà poco da fare
se n'ebbe

I santi poi bisognerà cercarli
tra i cani

.....

Gli angeli resteranno inespungibili
refusi. [vv. 9-ss.]²⁷

Oppure, in *Prima del viaggio*, per indicare il salto – sottolineato anche dal verso a gradino a cavallo della linea punteggiata – da un tempo iterativo e una forma verbale impersonale («Prima del viaggio si scrutano gli orari», «si consultano / le guide», «si cambiano valute» ecc.) a una presentificazione e individuazione soggettiva del destino dell'io poetico:

E poi si parte e tutto è O.K. e tutto
è per il meglio e inutile.

.....

E ora che ne sarà

del *mio* viaggio?
Troppo accuratamente l'ho studiato
senza saperne nulla. Un imprevisto
è la sola speranza. Ma mi dicono
ch'è una stoltezza dirselo. [vv. 20-ss.]²⁸

O per segnalare, infine, un cambio di prospettiva, la quale resta però ben ancorata alla dimensione quotidiana, dello scambio di vedute, e non comporta un'apertura al trascendente, nella *II* poesia di *Botta e risposta II*:

Non per tutti, Porfirio, ma per i datteri
di mare che noi siamo, incapsulati
in uno scoglio. Ora neppure attendo
che mi liberi un colpo di martello.

.....

Se potessi vedermi tu diresti
che nulla è di roccioso in questo butterato
sabbiume di policromi
estivanti ed io in mezzo, più arlecchino
degli altri. [vv. 42-50]²⁹

²⁷ E. Montale, *L'opera in versi* cit., p. 394.

²⁸ Ivi, p. 380.

²⁹ Ivi, p. 348.

In questi usi tipici della produzione più inoltrata dei nostri maggiori poeti del secolo scorso, si avverte dunque una sorta di *understatement* (Montale); o perfino di burocratizzazione del discorso (Zanzotto); di allusione ai limiti della parola poetica a contenere la realtà della vita (Sereni); o di concorso all'opacizzazione del senso (Giudici), come tipicamente accade in *E poi quali perfidie* (dove la presenza di una linea punteggiata per introdurre il componimento coabita con l'abolizione della punteggiatura, a eccezione della lineetta dell'ultimo verso, che sancisce un cambio repentino del tempo verbale e dell'accento di parola, che rende il finale tronco):

.....

E poi quali perfidie celerà la tua grazia
 O patimenti l'invano cercare
 Tuo d'un Paradiso altro non sarà lui
 Per grazia della sorte a pagarne

Il fio chi nel mai più del tuo sguardo
 Intravvide un abisso di geenna dentro il quale
 Tutto dall'acre rancore
 Si profondeva – e partì³⁰

2. La seconda modalità grafica a cui la poesia ricorre per rappresentarsi aperta, non chiusa, non finita ai bordi, consiste nell'uso di segni d'interpunzione, di norma funzionali a connettere la porzione di testo che precede con quella che segue, investiti di un valore nuovo per mezzo della loro posizione impropria (ad es. in chiusura di componimento). L'effetto è quello di una sorta di straniamento tipografico, di stridore tra la forma grafica del segno – tradizionalmente associato alla funzione di demarcare un confine all'interno di un discorso che continua – e un impiego nuovo che lo rifunzionalizza. È il caso, tipicamente sanguinetiano, dei due punti di fine componimento.

Sanguineti distingueva due tipi di testi poetici: quelli che non fanno che finire e quelli che non fanno che cominciare. Nella seconda specie si iscrive la sua scrittura, fatta di *incipit* («composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis»: «ho scritto una sola poesia: la prima, e tutto il resto non è che un commentario» amava ripetere) e di finali che sembrano immettere su uno sbocco «afono» e «fieramente afasico», come quel «grido il silenzio, muto:» di un testo contenuto in *Cose* (1999). Perciò – dichiarava il poeta – la «minuscola iniziale non è un vezzo tipografico», poiché significa che incidentalmente la poesia comincia lì (aprendo con ciò nientemeno che «uno dei massimi problemi del-

³⁰ Giovanni Giudici, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, p. 1007.

la tradizione retorica: come cominciare e come finire un testo»); e i due punti, a loro volta posti in fondo al testo, non concludono ma sono il segno che ciò che casualmente è cominciato avrà (o non avrà) una fine altrettanto aleatoria.

Nella raccolta d'esordio, *Laborintus* (1956), però, i due punti finali non si sono ancora affacciati su una pagina del tutto priva di interpunzione (e con essa di maiuscole che non siano quelle di nomi propri) sia sulle soglie (*incipit* ed *explicit*) sia all'interno:

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
 riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
 immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
 noi che riceviamo la qualità dai tempi
 tu e tu mio spazioso corpo
 di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto
 sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso
 lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica
 [...]
 analizzatori e analizzatrici desiderantur (essi) personaggi anche
 ed erotici e sofisticati
 desiderantur desiderantur³¹

All'epoca di *Laborintus*, la sfida accolta da Sanguineti era – per sua stessa ammissione – quella di una fuoriuscita da tutte le possibili scritture letterarie per entrare nell'ordine dei «santi anarchici», e l'assenza di confini del testo era dunque anche un modo (ideologico, impegnato come la scrittura nel suo complesso) per additare a una fuoriuscita dall'orizzonte della pagina scritta, e dalla centralità del sé, di un soggetto che non ha niente da esprimere però si trova espresso.

La svolta, attuata con *Purgatorio de l'Inferno* (1964), in direzione del superamento della «poetica dei Novissimi tutta centrata sulla riduzione e la dissoluzione dell'io»³², ha ricadute anche sulla struttura testuale: la poesia aggiunge, all'ipertrofia che fin da subito prende forma nella misura del verso lungo, una seconda ipertrofia data da un'interpunzione debordante, legata tra l'altro alla molteplicità di voci convocate sulla scena, tra cui quella dell'io:

ma le “compiaciute descrizioni”; e allora: oggi (disse); (e allora,
 anche, *onze, rue Payenne*); (“complete di indirizzo”): oggi siamo,
 lo siamo (disse, anche);
 – perché quello di Resnais (dissi)
 è un film (inconsciamente) fascista –:

³¹ Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 13.

³² Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 80.

[...]

io devo (a me stesso, dissi); la figura essere; una giustificazione;
(illustrazione); della disperazione; una spiegazione devo; della storica
impartecipazione (patita) alla storia:

della sofferta alienazione;

ma Calvino – perché avevo detto: 1848 –: sei ben «lukacsciato», tu!
(disse); ma da te (dissi) è delusa (la storia): come natura; e dissi: non puoi
afferrare (oggi) quell'oggetto; (in tanta presente tenebra, intendevo: in tanto
fascismo); perché questa mano non è una mano (se non afferra); questa mano
che ancora è storia, che ancora non è natura;

e forse la mano di mio figlio (dissi)

sarà natura; e quell'oggetto sarà quell'oggetto: quello che era; nel sogno;
perché adesso cerca un mondo, il figlio;

ah, disse Calvino, perché

non scrivi una poesia sul coitus interruptus? (era un paradiso, l'America);
(da questo punto di vista); e io dissi – poiché era tornato, infine –:
un paradus interruptus.³³

Tra i tratti della *mise en page* di questo testo spicca l'avvio *in medias res* (con il connettivo testuale *ma* minuscolo), che sposta inequivocabilmente l'inizio al di fuori del testo e ne decreta il carattere di lacerto; una strategia rafforzata più nettamente dai due punti posizionati a fine componimento. Sul loro impiego getta luce la poesia *15. di Glosse* (1992), dove l'opposizione fra il punto e i due punti è parallela alla tensione fra l'inseguimento di «una parola estrema» che «definisca» ma anche «finisca» (con l'accezione seconda – sottolineata dalla forma pronominale – di «uccidere») e il sottrarsi, disperato e gioioso insieme, a quell'inseguimento.

[...]

per spostamenti equivoci:

e immagina che escogiti per me, tenta e ritenta, poi,

una parola estrema (a definirmi, a finirmi):

(a farci qui, come a due punti, un punto):³⁴

Tra i due poli di un eccesso imputabile, con contraddizione solo di termini, all'assenza di interpunzione (*Laborintus*) e di un eccesso dato da un'interpunzione ipertrofica (*Purgatorio de l'Inferno*), la scrittura sanguinetiana, a partire da *Postkarten* (1978), sembra attestarsi su un uso pur sempre pervasivo e ridondante ma la cui varietà si ridimensiona per poi identificarsi con la pressoché esclusiva presenza dei due punti e delle parentesi, spesso concomitanti, come testimonia il componimento *3. di Codicillo* (1983):

³³ E. Sanguineti, *Mikrokosmos* cit., pp. 32-33.

³⁴ E. Sanguineti, *Il Gatto Lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 123.

faccio scrittura, e non sono scrittura:

stante il fatto, comunque, che faccio le faville
(con il fuoco e le fiamme): (faccio l'amore, e ti faccio pietà): (e ho fatto i sette
sogni): (e ti faccio l'allegro, e non lo sono): (e ti faccio la faccia che mi vedi):
(la faccio lunga e grossa, e cotta e cruda): (faccio il passo più lungo della gamba):
(faccio il braccio di ferro, faccio il muscolo): (e vado a farmi benedire e fottere):
(a farmi i cazzi, e tutti i fatti miei): (faccio per tre, da me: faccio per dire):
(e per fare, e disfare): (mi faccio in quattro, in cento, e ci so fare): (e
finalmente la faccio finita): non essendo scrittura, io dunque, intanto,
ne tengo in testa la similitudine:

(e così la trasmetto a questa carta):³⁵

Le parentesi si affrontano tra loro per mezzo dei due punti, si inseriscono l'una nell'altra come scatole cinesi, consentono l'inserimento di più tracce di discorso, non isolabili ma tuttavia percorribili seguendo il filo di una continuità estraibile dalla selva di incisi che esse concludono.

Questi usi interpuntivi diventano perciò moduli ripetuti, sistematici, quasi indipendenti dal testo a cui sono associati e quasi autonomi rispetto al contenuto semantico-lessicale che racchiudono: una sorta di partito preso a priori, attivato in funzione di una pleora di espansioni e di stratificazioni infinitamente moltiplicabili del discorso poetico. Sono quindi un modo per mettere allo scoperto il linguaggio nella sua interna officina, per mostrarne l'infinita riscrittura e possibilità di fagocitazione di qualsiasi apporto (i rinvii tanto alla tradizione letteraria quanto ai linguaggi massmediali), rimandando sempre – in ultima istanza – ad altro linguaggio.

Si innesca così una sorta di autoriflessività della scrittura, in cui i due punti e le parentesi svolgono un ruolo metatestuale di primo piano. I due punti sono in tal senso davvero una 'figura' dello specchio, evocabile per esprimerne metaforicamente il funzionamento: al servizio, cioè, del rispecchiamento narcisistico del linguaggio, della moltiplicazione dell'identico in molte forme, delle rifrazioni prismatiche indefinitamente scomponibili che denunciano una non fuoriuscita del linguaggio da se stesso, ma anche un gusto ecolalico a sentire/vedere la propria voce immillata in uno specchio in frantumi. La frammentarietà del discorso (che non è soltanto postuma ma anche pre-discorsiva, ed è il sintomo di uno spostamento sempre in avanti di «una conclusione, finalmente:») è fatta oggetto di frequenti tematizzazioni metapoetiche, ad esempio nel componimento 27. di *Rebus* (1987), dove è resa – sul piano sintattico-prosodico – mediante un uso insistito, oltre che delle parentesi, della virgola con funzione incidentale, a tratti fuori norma («senza, / neanche più, diventarmi»):

che cosa fai? (mi dicono sovente): io non rispondo niente (qualche volta): oppure

³⁵ E. Sanguineti, *Mikrokosmos* cit., p. 141.

rispondo invece (qualche volta): niente:

e certe volte dico: troppe cose, per dirtele:
(niente però che importa: e niente poi nemmeno che mi importa): (considerato che,
tira e molla, non mi importa di niente): (seguo soltanto, tante volte, appena,
questo basso bisbis di un bisbidis, che mi ronza qui dentro, debolmente, senza,
neanche più, diventarci parola, frase, verso):

cerco una conclusione, finalmente:³⁶

I due punti finali faranno la loro ricomparsa in prove poetiche a vario titolo epigonali di quella sanguinetiana, come può accadere nella raccolta di Tommaso Ottonieri *Elegia Sanremese* (1998), in cui la loro presenza costituisce una variazione dell'assenza del punto fermo in chiusura, ultima tappa di un ritmo sincopato assecondato dal cadere delle virgole fittissimo e mimetico delle intonazioni proprie del parlato, con le sue tipiche inversioni sintattiche:

matto, matto, matto
mi tira, il cuore, a strappo

rotto, guarda, sotto
la pelle, il cuore, un botto

forte, proprio, forte
s'ietta, il cuore, e parte

sbatte, e gira, batte
l'idea, che il derma stacca

che quindi sbanda
se il cuore spacca

che lenta spacca
(il contatto)

si stacca:³⁷

Un'altra strategia tipografico-interpuntiva che sancisce la continuità del testo poetico oltre gli stretti confini dell'inizio e della fine (e che lo mette in dialogo con i testi che lo precedono e che lo seguono nell'arco del percorso della raccolta e dell'opera) è quella che consiste nel racchiudere il componimento (tutto il componimento, non solo sue porzioni) entro parentesi. Dal punto di

³⁶ Ivi, p. 160.

³⁷ *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano *et al.*, Roma, Sossella, 2005, pp. 352-353.

vista grafico sembrerebbe un procedimento opposto all'uso dei punti sospensivi, poiché, se questi ultimi sono un segno che mantiene aperto il testo, le parentesi per definizione chiudono (racchiudono, circoscrivono). In realtà, il talvolta concomitante ricorso agli accorgimenti grafici della minuscola di inizio e dell'assenza di punto fermo alla fine della poesia concorrono a rendere le parentesi un indice, altrettanto spaesante, di non-chiuso, di rinvio a qualcosa che – implicito o esplicito che sia – si colloca al di fuori, in un prima e in un dopo rispetto al contenuto parentetico.

In Caproni, maestro nell'impiego di questo segno, le parentesi che arrivano a racchiudere interi testi, come *Certezza*, nel *Conte di Kevenhüller* (1986), ne rivelano, da un lato, la consistenza di lacerti di un discorso non espresso, implicito, o meglio inseguito nelle sue tracce lungo tutta la raccolta; dall'altro, il rapporto (quasi un botta e risposta o – con titolo caproniano – un «controcanto») del testo entro parentesi con quelli che lo seguono e che lo precedono. In questa prospettiva, esse mettono in rilievo la presenza di un filo rosso che fa del *Conte* un vero e proprio, anche se atipico, «libro di poesia»³⁸:

(Cadrà.

Sicuramente
cadrà, anche se non cadrà mai...

Ti basterà crederlo...

Lei...

La preda sempre eludente...

Sempre altra...

[...]

La preda
dalle mille contorte
tracce, che immancabilmente
colpita fallirai
nell'attimo in cui la abatterai...)³⁹

In *De Signoribus* non mancano testi interamente tra parentesi o preceduti e seguiti dai punti sospensivi, o caratterizzati da una sinergia tra i due segni, come in (*non so la lingua che sarà*, da *Principio del giorno* (2000), che, incastonato all'in-

³⁸ Cfr. Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1989.

³⁹ G. Caproni, *L'opera in versi cit.*, pp. 556-557.

terno di una serie di componimenti dal titolo racchiuso tra parentesi tonde, figura a sua volta come una sorta di macrotitolo senza testo; il tutto però sempre tenuto nel disegno complessivo che garantisce «la ricucitura della pelle», «la riconfidenza del frammento» (per dirla con i versi dello stesso De Signoribus⁴⁰):

(non so la lingua che sarà
se uno scriba sarà sulla soglia...
sarà nel breve stop della doglia
del secolo che... sarò di là...)⁴¹

Si arriva anche a costruire la poesia con una doppia occorrenza di parentesi consecutive senza testo al di fuori, come fa Giuliano Mesa in *Quattro quaderni* (2000):

12-v6
(scritto, nulla

che non sia polvere, che vola, se ne va –
che non sia luce, che brilla, e dopo è buio
– e dopo è luce e dopo è buio, e dopo e dopo)

(non scritto, nulla

che non sia polvere, che vola, se ne va –
che non sia luce, che brilla, e dopo è buio
– e dopo è luce e dopo è buio, e dopo e dopo)⁴²

Un altro aspetto paragrafematico che rivela e al contempo sancisce la continuità dei singoli componimenti dentro un disegno più ampio è costituito dall'*usus*, tipico dei libri di poesia di Enrico Testa, di aprire e chiudere i testi con le virgolette (anche in questi casi insieme all'accorgimento dell'iniziale minuscola e dell'assenza di interpunzione demarcativa finale), «a indicare la presenza di una *persona* diversa dal soggetto enunciante comune al resto del libro»⁴³:

«li vedo dalle finestre
di questa casa saturnia
dai muri di calcina
salire al monte.
Vanno dove andavo

⁴⁰ Eugenio De Signoribus, *Trinità dell'esodo (2005-2010)*, Milano, Garzanti, 2011, p. 26.

⁴¹ E. De Signoribus, *Principio del giorno*, Milano, Garzanti, 2000, p. 40.

⁴² *Parola plurale* cit., pp. 642-643.

⁴³ P. Zublena, *Enrico Testa*, in *Parola plurale* cit., [pp. 559-575], p. 562.

spinto dallo stesso fervore
 anch'io e dove ora stento
 per erba al mattino presto
 piegato nell'ombra lunga degli ulivi.
 Sul prato resta l'impronta dei corpi.
 Nemmeno più il rancore
 d'immaginarli stretti,
 solo una memoria avara e secca,
 dove, la notte, brilla,
 di là dagli anni,
 lontana la mia gioia
 come tra la pergola folta
 la luna»⁴⁴

3. La cifra all'insegna della quale è inscrivibile molta della poesia più recente consiste proprio nella scomparsa dei confini tra il «prima» e il «dopo» del singolo testo, e quindi dei segnali grafici di inizio (lettera maiuscola) e fine (punto fermo) della scrittura, come se ogni testo fosse preceduto da un antefatto e continuasse in un seguito, o come se spuntasse e scomparisse casualmente. Significativamente, questo fenomeno è già emerso nelle opere, dagli esiti pur lontanissimi, di Giudici, di Sanguineti, di Zanzotto e di altri poeti, mostrando la trasversalità tipica di una forma vuota, che prescinde dalle affinità di poetica, essendo puramente legata alla confezione esteriore, e che tuttavia, proprio in virtù della sua natura superficiale, è infinitamente riempibile di sensi profondi, legati, in ultima istanza, al poetico in quanto «forma della lontananza» e della differenza rispetto a ogni altra modalità discorsiva.

All'interno di una siffatta molteplicità e varietà si delinea una prima macroscopica diramazione:

a) da un lato stanno quelle prove poetiche in cui il dileguare dei confini testuali convive con un uso dell'interpunzione anomalo, deviante dallo standard, anche all'interno del testo; marcatezza che a sua volta è soggetta a un'ulteriore distinzione:

a.1) cancellazione totale dei segni di punteggiatura, come nel primo Sanguineti di *Laborintus* e nell'ultimo Giudici, passando attraverso esperienze più isolate o proprie di poetiche condivise (come quella del Gruppo '93).

Nella raccolta di Cesare Viviani *L'amore delle parti* (1981), la perdita di confine sia ai bordi, nelle zone liminari del testo, sia all'interno convive con la demolizione della «grammatica (in senso lato)»⁴⁵:

la storia del pensiero raccomanda

⁴⁴ E. Testa, *Pasqua di neve*, Torino, Einaudi, 2008, p. 41.

⁴⁵ P. Zublena, *Cesare Viviani*, in *Parola plurale* cit., [pp. 67-92], p. 67.

appena passati gli orti l'inverno implacabile
lungo i fossati urlando barboni uscivano
veloci a depredare di noi Domitilla
costretta a seguirli l'abbiamo aspettata la terra
attraversata la stessa dell'andata ora
uno specchio un mare...

come muove lo stesso inganno amore come parlano
i luoghi⁴⁶

In Gabriele Frasca, l'apertura della messa in pagina tipografica ben si presta a rappresentare l'infinita ripetibilità dello schema metrico (molto regolare) di cui delinea il profilo, come nel lungo poemetto *uno* contenuto in *Rive* (2001), che prosegue per pagine e pagine senza nessuna pausa se non quella, imposta dagli a capo e rilevata dalle rime, della struttura in versi endecasillabi:

uno finisce che si sveglia un giorno
e dice ma che cazzo ci sto a fare
o qualcosa del genere qualcosa
del tipo basta lo vedi si posa
sempre la stessa polvere in soggiorno
la toglie e torna e tutto ciò che pare
nuovo è solo un anello del collare
di tutta questa roba appiccicosa
che più ti muovi e più si stringe intorno
per tenerti al tuo posto nello stormo
di questa specie che ha evoluto in strame [vv. 1-11]⁴⁷

Con maggiore uniformità lungo l'intero arco della sua produzione, lo stesso procedimento formale contraddistingue l'opera poetica di Eugenio De Signoribus⁴⁸, come testimonia *È l'era dell'imperdono*, da *Trinità dell'esodo* (2011):

è l'era dell'imperdono
che si dispiega bassa

⁴⁶ *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 279.

⁴⁷ *Parola plurale* cit., p. 379.

⁴⁸ Nel rispondere a una domanda di chi scrive in merito al diverso trattamento tipografico (iniziale maiuscola e punto fermo finale) riservato ai testi della sezione in prosa (*Crana filiale*), incastonata al centro di *Trinità dell'esodo*, De Signoribus ha confermato l'opportunità di marcare anche attraverso un apparentemente insignificante espediente grafico il differente statuto dei due generi: la prosa, infatti, ha bisogno di iniziare e finire, in ragione della sua forma più perentoria; la poesia, invece, è un pensiero e un discorso ininterrotto, in cui ogni testo fluisce nel successivo, ponendosi in dialogo con gli altri testi della raccolta, con i libri precedenti, e con un silenzio, un non detto che precede e che segue.

nell'uno e nella massa

è l'era dell'imboscata
dei miti di ritorno
di potenza e crociata

è l'ora in cui solo
il seme dei sentimenti
mi riporta a me

e ogni tanto rinasco
e voi rinascete in me
oh fraterni e perduti

negli inferni dell'era
nel dissenno a raggiera
nello scacco dell'uno

e della schiera⁴⁹

a.2) presenza dei segni interpuntivi fitta e insistita fino all'opacità, alla non trasparenza, all'accumulo che comporta l'effrazione della norma, secondo un modello che risiede nella produzione di Sanguineti da *Purgatorio de l'Inferno* alle ultime poesie, in cui l'ipertrofia interpuntoria si declina nella ripetizione ossessiva dello stesso modulo di volta in volta adottato.

In Tommaso Ottonieri l'assenza di confini data dall'abolizione della punteggiatura incipitaria e clausolare si presta facilmente a essere interpretata come uno degli elementi della «testualità fluida», «di una scrittura che si configura come "eccentrica", "fuori-centro", dotata anzi di molti baricentri, e pertanto votata allo squilibrio continuo e alla non-finitezza»⁵⁰, come mostra il prossimo testo, ancora da *Elegia Sanremese*:

cioè: pensa al tuo stato minerale
a queste pietre come fanno male
alla tua zolla molla così molla
pensa che preme quello che risale

pensa al tuo seme come sa di sale
alle pietre che si piantano sul fianco,
nel tuo fango, qualunque cosa fai,
dovunque, se ti stai,

⁴⁹ E. De Signoribus, *Trinità dell'esodo* cit., p. 22.

⁵⁰ Massimiliano Manganelli, *Tommaso Ottonieri*, in *Parola plurale* cit., [pp. 347-364], p. 347.

sarà così, vedrai,
 alla ruspa che affonda per lo sbanco:
 così che tu sarai così molle; così stanco⁵¹

b) Dall'altro lato, stanno quelle opere in cui l'iper-schema della non chiusura grafica (minuscola iniziale, assenza di puntuante finale) si accompagna a una punteggiatura perfettamente normalizzata all'interno del testo: in questi casi, l'opzione per uno «stile semplice» affida alla veste grafico-visiva all'insegna del non finito l'immediata identificazione della forma poetica come scarto, differenza, distanza, senza che venga però intaccata la tenuta logico-grammaticale del tessuto della poesia, sfrangiato ai bordi ma coeso all'interno.

Un esempio, da *Pasqua di neve* (2008) di Enrico Testa, rende paradigmaticamente l'opposizione tensiva che si crea tra un *incipit* minuscolo che farebbe presumere altre infrazioni grafiche nel seguito del componimento e una linearità intratestuale, che si affaccia già al secondo rigo, di cui è conferma la perfetta corrispondenza tra pausa sintattica segnalata dall'interpunzione (punti fermi e due punti) e pausa versale sancita dall'a capo:

di tramonti in poesia
 non se ne deve più parlare.
 Così hanno stabilito gli autori cartesiani
 radunati a Roma.
 Noi però, dalle pareti-finestre
 dell'Inter-Continentale
 abbiamo visto un enorme falò di sterpi secchi
 che rapido fragorosamente crepitava
 sui falansteri di Novi Grad:
 maligna piega del sole occidentale
 in caduta sui viali, i platani, i tram:
 sull'incarbonito tronco
 della torre commerciale⁵²

Questa strategia sembra esprimere l'intenzione di sancire una continuità della raccolta in cui il singolo componimento si situa; e, al tempo stesso, di connotare ogni testo come un frammento, un'entità dallo statuto residuale, un precipitato di un'unità perduta irrimediabilmente (che nemmeno l'insieme della raccolta può ridurre ad uno, può ricomporre). Se da un lato l'avvio in minuscola, con il correlato finale non puntuato, si configura come elemento forte, in quanto identitario di un genere, marca soggetta a scattare per così dire quasi automaticamente in associazione con il poetico, dall'altro lato, però, sembra

⁵¹ *Parola plurale* cit., p. 351.

⁵² E. Testa, *Pasqua di neve* cit., p. 116.

non avere perso il valore letterale che oppone il «minuscolo» al «maiuscolo» (a cui peraltro ci hanno assuefatti generi testuali molto attuali come i fumetti e le scritture digitali, dove l'aumento di dimensione dei caratteri tipografici significa un'emissione vocale più forte e la diminuzione il contrario). Forza e debolezza, dunque, si coniugano perfettamente in una modalità grafica che si pone al contempo come scarto (e quindi come marca forte) e come sordina, come attenuazione (un attacco «in levare»).

Difficile allora non considerare il minuscolo di molta poesia contemporanea la spia di un più profondo atteggiamento di *understatement*, e quindi un modo per avviare (e connotare) la poesia con una tonalità minore (e si assumano pure questi termini anche nell'accezione musicale), con una postura vocale non gridata (non maiuscola, appunto), ma sussurrata, tesa a evitare la perentorietà stentorea e i modi altisonanti, per inseguire il basso continuo del «bisbis di un bisbidis», che inizia e finisce sempre altrove, in un al di là del testo stesso.

Librairie E. Rossignol
Maison fondée en 1906



2 rue Casimir Delavigne 75006 Paris

Tél.: 01 43 26 74 31

Fax: 01 43 29 98 52

Heures d'ouverture

• Du mardi au vendredi de 10 h à 12 h et de 14 h à 19 h

Suggestioni caproniane 1 (foto di Anna Dolfi).

LE FRAGMENT: FONCTION LITTÉRAIRE ET SIGNIFICATION PHILOSOPHIQUE DANS L'ÉCRITURE DIARISTE DE LANDOLFI

Catherine Lanfranchi-de Wrangel

1. Introduction

La composition fragmentaire, apparue dès l'antiquité notamment avec l'œuvre d'Héraclite, se développe à l'époque moderne avec les *Adages* d'Erasmus, les *Essais* de Montaigne, les *Maximes* de La Rochefoucauld, les *Pensées* de Pascal, les *Caractères* de La Bruyère... Souvent associée au dix-neuvième siècle à l'idéologie antimoderne, elle se retrouve dans les œuvres de Baudelaire, Joseph de Maistre, Barbey d'Aurevilly... Ce sont cependant les Romantiques allemands (singulièrement ceux de l'école d'Iéna) qui seront les premiers à envisager cette question du fragment comme un enjeu esthétique et philosophique déterminant pour penser les bouleversements et explorer les changements du monde.

En Italie, au dix-neuvième siècle, le *Zibaldone* de Leopardi constitue un exemple particulièrement important de ce mode d'écriture. Par la suite, au cours des premières années du vingtième siècle, le fragment sera adopté comme genre littéraire dans les compositions des *frammentisti* mais également dans *Notturmo* de D'Annunzio, *Ossi di seppia* de Montale... A l'époque contemporaine, l'écriture du fragment apparaît comme liée à une analyse qui insiste sur la remise en question de la valeur d'une vision systémique du monde, sur le refus d'emprisonner une pensée dans des limites fixes ainsi que sur une réflexion esthétique qui laisse s'exprimer les apories et les contradictions inscrites dans la forme même du texte littéraire.

Tommaso Landolfi, dont le premier ouvrage (*Dialogo dei massimi sistemi*) date de 1937 a, dès le début, eu recours à une écriture de l'inachevé et du fragment, intégrant par exemple dans une des nouvelles de ce recueil (*La piccola Apocalisse*) des vers censés être les éléments d'une composition poétique d'un des personnages ou un chapitre intitulé *La donna nella pozzanghera* qui est en fait une partie d'un récit écrit par le héros. Mais c'est surtout dans les carnets de cet auteur (*Rien va* ou *Des mois*), ainsi que dans ses romans également d'inspiration diariste (*La bière du pecheur*, *Cancroregina*) que va s'exprimer le mieux cette volonté de recours à une expression fragmentaire ainsi que la propension à refuser l'enfermement dans une forme littéraire close sur elle-même, achevée, finie.

L'inachèvement ne se confond pas avec l'art du fragment; néanmoins une œuvre fragmentaire ou qui (comme dans le cas des écrits diaristes de Landolfi) repose sur une utilisation de multiples fragments tend à assumer un caractère souvent hétérogène et inachevé. L'historien Marc Bloch, dans son introduction à *l'Apologie pour l'Histoire*, rappelle que: «L'inachevé, s'il tend perpétuellement à se dépasser, a, pour tout esprit un peu ardent, une séduction qui vaut bien celle de la plus parfaite réussite. Le bon laboureur, a dit à peu près Péguy, aime le labour et les semailles autant que la moisson»¹.

Bloch souligne ici un des aspects fondamentaux de cette notion d'inachevé: le processus (le travail en train de se réaliser), est aussi important et gratifiant que l'état final qui en résulte et qui est pourtant seul qualifié de «réussite».

Il l'est même peut-être plus, dans le cas de Landolfi, si l'on juge par la constance avec laquelle cet auteur a, tout au long de sa carrière, pratiqué une écriture de l'inachevé et du fragmentaire (qui l'accompagne souvent), à tous les stades et dans tous les domaines (linguistique, littéraire, philosophico-politique...). Chez cet auteur, l'aspect *work in progress* de l'écriture diariste légitime l'inachevé comme étape du processus de création et de composition d'une œuvre toujours ouverte, véritable laboratoire artistique, opposée à la totalité d'un système et dont les multiples facettes brillent d'un éclat pâle et iridescent:

Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia *opera*; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, *autore di racconti fantastici*. Sommamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici... Eppure quante cose perfino intelligenti potrei dire di me... se una critica di me stesso non mancasse di oggetto concreto, se cioè avessi dietro di me una vera opera, almeno un'opera non quasi totalmente sommersa al modo degli iceberg. Da quei deboli trasparimenti di sott'acqua chi potrebbe argomentare alcunché?²

Landolfi est donc le premier à laisser entendre que son œuvre ne se résume nullement à un unique aspect (en l'occurrence le fantastique) et que la partie la plus importante est peut-être celle qui est la moins apparente. A travers cette image de l'iceberg, se trouve l'affirmation que sous la surface la plus visible et la plus évidente de ses écrits se cache une partie qui rayonne peut-être moins fort mais qui n'en est pas moins capitale car, comme la masse cachée de la montagne de glace, c'est elle qui assure la stabilité de l'ensemble. Cette partie plus discrète possède certainement des caractéristiques multiples (la dimension spé-

¹ Marc Bloch, *Introduction à l'Apologie pour l'Histoire*, in *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, Paris, Gallimard, 2006, p. 861.

² Tommaso Landolfi, *Rien va*, in *Opere II 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, nota introduttiva di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 269.

culative est sans doute l'une d'entre elles), mais l'aspect fragmentaire, le caractère inachevé en constitue sans doute une autre et cette étude se propose d'examiner quelles sont les modalités de leur mise en œuvre par Landolfi dans ses écrits, en particulier diaristes.

2. *L'inachevé dans l'œuvre de Landolfi*

Une œuvre inachevée peut l'être soit par interruption (par exemple la mort de l'auteur), soit par abandon du manuscrit, soit par choix délibéré. C'est ce troisième cas qui s'applique à Landolfi, chez qui, l'inachevé prend une forme particulière et tout à fait volontaire, entrant complètement dans sa stratégie scripturale et dans son projet littéraire.

La principale manifestation de la notion d'inachèvement dans l'œuvre landolfienne est celle que décrit Gérard Genette quand il propose d'analyser la notion de *continuation* et de distinguer:

Outre la continuation par l'avant (c'est-à-dire l'après) ou *proleptique*, une continuation *analeptique* ou par l'arrière (c'est-à-dire l'avant), une continuation *el-leptique* chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane et une continuation *paraleptique*, chargée de combler d'éventuelles paralipses, ou ellipses latérales («Que faisait X pendant que Y...?»³).

Un récit landolfien (ou un thème, ou une image, voire un personnage) est en effet souvent repris et retraité sans fin, continué (ou même transformé) d'un recueil à l'autre. Le personnage du vieux garçon vivant dans une maison de campagne à demi en ruine apparaît ainsi non seulement au fil des différentes nouvelles à l'intérieur d'un même ouvrage (*Dialogo dei massimi sistemi*) mais se retrouve également à travers toutes les œuvres de Landolfi: *La spada*, *La bière du pêcheur*, *Cancroregina*... Ceux de l'*orco* ou du *gigante* (eux-même inspirés par les *bestioni* de Vico) s'observent dans *SPQR*, *Il gigante*, *La raganella d'oro*, *L'omone*... Ce dernier personnage illustre d'ailleurs parfaitement la notion de continuation développée par Genette. Non content d'apparaître sous différents avatars d'une nouvelle à l'autre dans toute l'œuvre landolfienne, il connaît une destinée étonnante dans un des derniers recueils de Landolfi: *Il gioco della torre*.

Poi si riscosse [l'omone]: *Siamo vicini a Campiglia; devo scendere, vado all'Elba*... Il treno ripartì, l'omone si perse indietro; e a noi non rimase se non raffigurarcelo per iperbole che, arrivato a Piombino, incurante o impaziente di traghetti, si buttava a nuoto e con quattro vigorose bracciate raggiungeva Portoferraio⁴.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 197-198.

⁴ T. Landolfi, *L'omone*, in *Il gioco della torre*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 92-93.

Landolfi exécute alors sous les yeux de ses lecteurs un tour de passe-passe tout à fait extraordinaire, faisant disparaître son personnage par une sorte de magie («l'omone si perse indietro»). D'un seul mot («indietro»), il nous donne à voir la créature monstrueuse qui repart en arrière, la réexpédiant ainsi dans les abîmes marins (mais aussi ceux du passé) dont elle était sortie dans des récits précédents comme *Il gigante*: «Dalle finestra della mia casa terrena si scopriva un tratto di marina con una breve scogliera protesa... E vidi un uomo, sorgere dalle onde, aggrapparsi agli scogli, inerpicarvisi»⁵.

Dans *L'omone*, Landolfi organise très habilement la disparition de ce personnage, proche des *bestioni*, qui retourne (provisoirement?) vers les antiques cavernes marines dont il était sorti dans un récit précédent pour terroriser et anihiler une humanité vouée à la mort. Mais peut-être en sortira-t-il de nouveau un jour, en vertu du principe du retour du même cher à Vico et que l'on voit à l'œuvre dans *SPQR, Des Mois*...

Il illustre ainsi parfaitement la notion d'inachevé et de *continuation* à l'œuvre dans les récits landolfiens. En attendant, il vit dans la langue, sous la forme d'une figure de style: le géant s'est en effet mué comme par enchantement sous nos yeux en hyperbole («raffigurarlo per iperbole»), comme si le fin mot de toute cette histoire ne pouvait désormais se réduire qu'à un problème d'écriture. Devenu désormais un assemblage de mots, il rejoint une terre préservée, une sorte d'île mythique et enchantée qui a toujours constitué le refuge de Landolfi: celle de la littérature.

Les personnages ne sont pas les seuls à connaître une vie sans fin, d'un recueil à l'autre. Il en va de même pour les thèmes. Le thème du déclin ou de la décadence intervient, quant à lui, dans *Maria Giuseppa, Settimana di sole, SPQR, Un destino da pollo, Il gigante, Racconto d'autunno*... Celui de la singularité et de la souveraineté de l'individu est directement repérable dans *Rien va, Des mois, Il gigante, La bière du pecheur, Cancroregina, Ottavio di Saint Vincent, Landolfo VI di Benevento, La raganella d'oro*...

Un récit peut également voire ses principaux éléments repris et sa fin modifiée quelques années après sa première parution: c'est ce qui se produit pour *Racconto d'autunno* dont l'histoire et les principaux personnages, utilisés ultérieurement, subissent une transformation dans la nouvelle intitulée *La luna, le piene* contenue dans le recueil *Il gioco della torre*. Dans ces deux ouvrages, le décor est le même, la situation de départ également (même si la guerre a disparu dans *La luna, le piene*), le manoir et l'apparition fantastique sont semblables mais la fin de l'histoire est différente. Néanmoins il est clair que *Racconto d'autunno* peut, si on le met en parallèle avec *La luna, le piene*, trouver son prolongement dans ce dernier récit et connaître ainsi une continuation *proleptique* mais également *elleptique*. Car *La luna, le piene* apporte des précisions sur certains personnages

⁵ T. Landolfi, *Il gigante*, in *Del meno*, Rizzoli, Milano, 1978, p. 68.

communs aux deux récits (la comtesse/la folle qui s'y voit dotée d'un passé expliquant sa maladie). Le héros, quant à lui, à l'identité indéfinie et dont la présence dans la montagne restait enveloppée de mystère dans *Racconto d'autunno*, devient un chasseur égaré dans *La luna, le piene*.

Avec cette utilisation particulière de la notion d'inachevé qui court à l'intérieur de ses récits mais également d'un recueil à l'autre, Landolfi met en œuvre une écriture de la variation (également au sens musical du terme) qui, sous peine de s'abolir elle-même, ne peut jamais être close ou achevée. Il est à noter que ce processus se rattache peut-être également à l'idée de hasard, par ailleurs, on le sait, extrêmement chère à Landolfi. L'inachevé permet ainsi à l'auteur de sauvegarder la multiplicité des possibilités de traitement d'un thème ou d'un récit qui ne se clôt alors pas dans une fin particulière mais demeure ouvert sur une infinité d'alternatives, entre lesquelles seul, peut-être le hasard lui permettra de choisir ultérieurement.

La catégorie de l'inachevé manifeste également le refus de poser une limite, une clôture, à la multiplicité des éventualités. Elle constitue l'affirmation d'une liberté auctoriale infinie et illimitée. Elle illustre ainsi deux notions landolfiennes primordiales, présentes dans toute l'œuvre de l'auteur: le hasard et la liberté. C'est ainsi que l'inachevé permet au texte de dévoiler un enjeu philosophique mais également esthétique. L'écriture landolfienne de l'inachevé s'inscrit dans une perspective dynamique qui permet de considérer l'œuvre en train de se faire, de manière non figée. Elle permet de mettre ainsi en œuvre une rhétorique de la répétition (à travers le concept de *continuation*): il s'agit de reprendre une idée semblable sur des modes différents afin d'en examiner les différentes facettes pour une analyse plus complète. Une pratique qui rejoint celle de la «philosophie spontanée», une des caractéristiques de la pensée non systématique landolfienne.

3. *L'inachevé et le fragmentaire*

Œuvre fragmentaire et œuvre inachevée apparaissent bien souvent consubstantiellement liées. Le fragmentaire remet en effet en cause l'idée même de l'achèvement comme prémisses de l'œuvre et comme nécessité ultime. Le fragment entérine alors un renversement: l'œuvre achevée, terminée, n'en n'est plus une. Car close sur elle-même, emprisonnée dans des frontières fixes, elle court le risque de ne plus constituer qu'un système stérile dépourvu de toute vie véritable. «L'écriture fragmentaire (nous dit le Petit Robert), est une forme d'écriture choisie par un écrivain qui refuse de développer sa pensée et de l'exprimer de manière continue et achevée». Le fragment peut ainsi se concevoir comme la trace d'une pensée en devenir, saisie à l'état naissant, encore non aboutie et achevée. Une pensée vivante, en mouvement constant, qui se déroule au fil des jours et du temps qui passe. L'écriture fragmentaire trouve alors un de ses lieux de prédilection dans la

composition de carnets qui permettent justement l'éclosion et le développement de ce type d'écriture. Chez Landolfi, un tel mode de composition se retrouve dans plusieurs œuvres qui constituent des *diari* à part entière (*Rien va*, *Des mois*) ou qui composent des récits fictionnels (*La bière du pêcheur*, *Cancroregina*) relativement longs ou de nouvelles plus brèves (*Settimana di sole...*).

C'est cependant dans les carnets proprement dits que l'on constate une pratique particulièrement riche de l'écriture fragmentaire. Une œuvre comme *Rien va* contient des réflexions écrites quotidiennement tout au long de la période envisagée (du 4 juin 1958 au 29 mai 1960) mais également des extraits de textes antérieurs, d'œuvres d'auteurs différents, des plans de futures nouvelles, des notes de travail ou de lecture prises antérieurement... Dès les premières pages de *Rien va*, Landolfi revendique d'ailleurs pleinement le caractère multiple, divers et varié des modes d'écriture ainsi que des sujets qui doivent en constituer le texte: «Nel frattempo, esso [il principio del diario] già tenderebbe (nella mia testa e nei miei fiacchi pensamenti) a prendere una direzione, a ordinarsi, a comporsi, a scegliere gli argomenti. Cercherò d'impedirglielo: l'eterogeneo, l'eteroclitico deve invece dominarvi»⁶.

C'est pour lui la catégorie de l'hétérogène et de l'hétéroclite qui doit prédominer dans un tel type de texte: tous ses efforts doivent tendre à refuser quelque mise en ordre, classification, introduction d'un ordre ou d'une hiérarchie que ce soit dans les éléments dont il va se servir. Ces éléments, tous de l'ordre du fragment, sont de nature différente et de formes très diverses, correspondant à des états d'achèvement différents.

4. Enjeux littéraires et esthétiques

Landolfi utilise tout d'abord dans cette œuvre des éléments narratifs composites: épisodes tirés de la vie locale («Un cane è ucciso a bastonate, con lungo martirio-come difatti è avvenuto in questa valletta qui sotto...»⁷) ou de son histoire familiale («La bambina M. verrà finalmente tra pochi giorni colla bambina piccina sua figlia – e mia!»⁸), citations empruntées à des hommes politiques («Un tiranno guerreggiante ha avuto a dire: *Non so se Dio mi perdonerà gli ultimi cinque giorni di questa guerra* che è frase di fatto attribuita, non so in qual precisa forma, a Hitler»⁹).

Il insère également dans son texte des extraits de notes antérieures prises à une autre occasion et destinées éventuellement à un autre usage mais qu'il a dû

⁶ T. Landolfi, *Rien va* cit., p. 246.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 247.

⁹ *Ibidem*, p. 249.

garder en réserve: «Del ramo di lillà di cui in qualche luogo qui sopra (fogliolino volante): *Questo giovane cipresso accanto al cancello del giardino è un poco incurvato...*»¹⁰.

Dans l'économie du texte, le fragment assume là un rôle descriptif: il permet de poser le décor de ces journées d'attente fébrile de la Major (Marisa, l'épouse de Landolfi) et de la Minor (Idolina, sa fille) et de constituer ainsi une respiration dans l'action mais également de conférer au récit tout un arrière-plan historique puisqu'il a été composé quelques années auparavant, durant la jeunesse de Landolfi.

Ce dernier inclut également dans son ouvrage des extraits de textes à coloration scientifique. C'est le cas par exemple d'une page relevée dans un manuel d'obstétrique:

Il soffio uterino, chiamato anche *soffio placentare* o *rumore di soffio*, è un soffio scompagnato da pulsazione, sincrono alla circolazione materna, e che ha vario timbro e varia sede. Alcune volte è dolce come il gemito di una tortora, altre volte è grave come il suono di una corda di contrabbasso, spesso è aspro oppure sibilante; queste varietà... (Autoriello. Manuale di Ostetricia minore. Napoli, 1911)¹¹.

Il cite aussi des notes à caractère scientifique prises à propos du chat trouvées dans un manuel de zoologie:

E trovo in un fogliolino: «... La grande nettezza, l'agilità e la inclinazione al trastullarsi, lo rendono caro a molti; manifesta il suo buon essere facendo, come si suol dire, *le fusa*, e la collera col soffiare...» (dalla vecchia Zoologia del Pokorny)¹².

Les recours à des fragments de textes scientifiques constituent autant de tentatives de classification et d'appropriation du réel que de recherches d'une transmutation quasi magique du langage d'un monde à un autre. Ainsi que le dit Landolfi lui-même juste quelques lignes auparavant: «Il mio insomma sarebbe una sorta d'alchimismo»¹³. L'écriture landolfienne cherche ainsi la voie magique qui la ferait accéder à une réalité supérieure, dans laquelle le plomb du quotidien deviendrait l'or de la musique et de la poésie, à l'image de ce souffle utérin physiologique transformé en chant de la nature. Mais Landolfi insère également dans son texte des résumés de récits littéraires qu'il compte développer plus tard (par exemple l'aventure amoureuse de l'homme à la jambe de bois, écrite

¹⁰ *Ibidem*, p. 262.

¹¹ *Ibidem*, p. 285.

¹² *Ibidem*, p. 285.

¹³ *Ibidem*, p. 284.

par lui de nombreuses années auparavant et demeurée inachevée¹⁴, ou bien encore l'histoire de ce tyran qui inocule à la population ennemie un bacille mystérieux qui rend les gens fous¹⁵). Il est d'ailleurs à noter que ce court brouillon de future nouvelle est lui-même un fragment d'un très bref récit dostoïevskien (un rêve de Raskolnikov) contenu dans *Crime et Châtiment*¹⁶. Comme souvent chez Landolfi, on se trouve ainsi devant un élément «au carré»: un fragment de fragment, si l'on peut dire.

Dans ce cas précis, Landolfi reprend également des extraits de ses propres écrits («... il vero inferno è una cosa senza rumore»¹⁷), une phrase déjà employée dans *La bière du pecheur* (un de ses écrits diaristes publié en 1953) et qui faisait partie de la relation d'un épisode arrivé au héros de ce roman comme, réellement, à lui-même, pendant la guerre. L'écriture fragmentaire assume alors un autre rôle: elle permet le développement du métarécit. Dans *la piccola apocalisse*, le fragment intitulé *La donna nella pozzanghera* est attribué à un des personnages de la nouvelle et autorise le développement d'un récit annexe qui reprend des éléments et des thèmes de la narration principale avec une signification et une valeur nouvelles. Dans ce récit, le fragment littéraire et l'inachevé se conjuguent pour proposer diverses solutions narratives différentes et plusieurs autres histoires possibles qui ne seront cependant qu'esquissées par l'auteur: «Malgrado ogni apparenza, il racconto non è finito, come testimoniano i piani confusi che ne lasciò D, quando si perse definitivamente in terra straniera»¹⁸.

Ces trois hypothèses de solution, ainsi que le commente Guido Guglielmi, «vengono proposte, uscendo dal livello diegetico, al livello metanarrativo, e tutte vengono scartate»¹⁹. Elles sont néanmoins livrées au lecteur sous la forme de très brefs fragments narratifs assumant presque la forme de notes de travail et qui permettraient l'évolution ultérieure de la nouvelle, tant sur le plan diégétique que sur celui de la forme même du récit.

Dans cette composition datant de 1937, l'écriture fragmentaire landolfienne s'affirme déjà comme particulièrement subtile et sophistiquée. Mais les pistes ouvertes par Landolfi trouveront une exploitation ultérieure et plus aboutie dans ses carnets et, singulièrement, dans *Rien va*. Dans cet ouvrage, en effet, le recours au fragment est constitutif de l'écriture du texte, tant dans le choix du genre (le *diario*) qu'il implique que dans le style de cette dernière.

¹⁴ *Ibidem*, p. 286.

¹⁵ *Ibidem*, p. 249.

¹⁶ Fëdor Dostoïevskij, *Crime et châtiment*, t. 2, trad. par V. Pozner, Paris, Gallimard, 1950, p. 398.

¹⁷ T. Landolfi, *Rien Va* cit., p. 252 et *La bière du pecheur*, in *Opere I 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991, p. 636.

¹⁸ T. Landolfi, *La piccola apocalisse*, in *Dialogo dei massimi sistemi*, *Opere II 1937-1959* cit., p. 85.

¹⁹ Andrea Cortellessa, *Piccole apocalissi. Metaracconti di Tommaso Landolfi*, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Cortellessa.html>. giugno-dicembre 2005, p. 7.

Nous avons pu étudier plus haut la nature des fragments utilisés par Landolfi (souvent intertextuelle, concernant des extraits de récits personnels antérieurs ou appartenant à différents auteurs mais également ressortant de domaines autres que littéraires); à cela s'ajoutent d'autres formes brèves qui entrent également dans la composition du texte landolfien. Certains fragments sont en effet stylistiquement particulièrement travaillés, empruntant des genres littéraires différents (la maxime, l'épigramme...).

5. Figures de style et écriture fragmentaire

Afin d'exprimer une pensée souvent contradictoire sous la forme la plus intense et brève qui soit, Landolfi a fréquemment recours à l'oxymore: «Forse alcunché di diabolico era in mia madre; o forse è in tutti e in tutto (ma in lei di puramente, di santamente diabolico, se mai)»²⁰.

Mais une figure de style moins concise comme le paradoxe est également souvent repérable dans *Rien va*: «La più nobile delle idee, se realizzata o instaurata nell'ordine pratico, diviene, non che indifferente, opprimente e pernicioso»²¹.

Il en va de même pour l'aphorisme, élément stylistique défini par Musil comme le plus petit tout possible, privilégié de manière constante dans l'ensemble du texte landolfien et utilisé dans tous les champs de réflexion de l'auteur (philosophique, esthétique, littéraire, linguistique...): «Pensare è sempre stato il modo migliore...per non pensare»²². Mais on le trouve avec une prédilection tout de même marquée pour le domaine philosophico-politique:

Il merito personale, che si pretenderebbe opporre ai privilegi di nascita, di casta etc., è naturalmente anch'esso un privilegio...²³

Dunque il sistema delle maggioranze sembra l'unico possibile; ed è per ciò stesso, a priori, immorale ed ingiusto... Il sistema delle maggioranze, non che conquista, è a ben guardare, ritorno allo stato di natura... Converrebbe paradossalmente auspicare che su tutte le decisioni importanti si consultasse il popolo e, ottenuta la chiara manifestazione della sua volontà, si procedesse contrariamente alla medesima²⁴.

Dans ces quelques lignes, par cette succession tout à fait remarquable d'aphorismes qui, à travers une stricte concaténation, rythment de manière ininterrom-

²⁰ T. Landolfi, *Rien va* cit., p. 296.

²¹ *Ibidem*, p. 275.

²² *Ibidem*, p. 280.

²³ *Ibidem*, p. 276.

²⁴ *Ibidem*, p. 290.

pue la pensée de Landolfi, il est possible de distinguer parfaitement le rôle assumé par cette figure de style: une fonction spéculaire qui confère au fragment stylistique à la fois la possibilité de réfléchir sous la forme la plus rapide et la plus efficace qui soit la pensée de l'auteur, mais également celle qui attire le regard de Landolfi lui-même sur le mouvement de sa propre pensée, la fragmente en unités significatives et lui permet de conduire un raisonnement de type philosophico-politique. Le caractère réflexif de l'aphorisme apparaît ici pour l'auteur la condition même de l'introspection et de la réflexion philosophique. Le fragment devient ainsi le fondement à la fois de la spéculation intellectuelle et de l'écriture. On comprend alors mieux le sens de cette déclaration landolfienne située, telle une déclaration méthodologique, dans les premières pages de *Rien va*: «... procedo o penso frammentariamente e sperimentalmente...»²⁵. Le fragment devient de ce fait le vecteur ainsi que la condition même de la «méthode» landolfienne.

D'autres unités fragmentaires stylistiques voisines sont également mises en œuvre dans *Rien Va*: la maxime, très proche de l'aphorisme bien que plus normative, est de celles-là. Empruntant les mêmes voies rhétoriques que ce dernier, elle possède cependant une fonction quelque peu différente car elle épingle les sujets ou phénomènes décrits en les isolant, mettant ainsi plus en lumière une notion jugée très importante. Utilisée dans le champ philosophico-politique, elle apparaît également relativement souvent reliée au domaine moral: «Ogni sofferenza è di natura spirituale (come in De Maistre, al quale però senza dubbio sto prestando molto)»²⁶. Cette maxime de style maistrien fait ainsi le lien entre les deux domaines, comme d'ailleurs chez l'auteur français, et permet au-delà de la fragmentation dont elle se veut le reflet et la manifestation, d'affirmer une unité fondamentale dans la pensée landolfienne.

L'épigramme constitue lui aussi un fragment stylistique utilisé par Landolfi:

«Tommaso, che portò fin dalla culla
La dura soma d'una vita oziosa,
Stanco di non far nulla,
Un giorno s'ammazzò per far qualcosa».

(L'autore intendeva scrivere un epigramma!)²⁷

Constituant le plus court des genres littéraires, l'épigramme est employée ici dès le tout début de *Rien Va* (à la septième page de l'ouvrage) et semble assumer ainsi la valeur qui était d'ailleurs la sienne dans l'antiquité: celle d'une inscription en vers apparaissant sur un monument chargée de commémorer la personnalité d'un défunt. Le sens même de cette petite composition en fait une épi-

²⁵ *Ibidem*, p. 267.

²⁶ *Ibidem*, p. 266.

²⁷ *Ibidem*, p. 249.

taphe et renvoie, implicitement et ici satiriquement, à la valeur de présentation de la vie et de l'œuvre de l'auteur présenté alors comme déjà décédé. Tout comme son ancêtre antique gravée dans la pierre d'un tombeau, l'épigramme landolfienne, de par l'insistance avec laquelle l'auteur attire l'attention du lecteur sur ce fragment littéraire particulier («L'Autore intendeva scrivere un epigramma!») ainsi que par sa position typographique détachée du reste du texte, est présentée comme imprimée dans le matériau même du *diario*, à la fois introduction à la vie de son auteur mais également résumé de cette dernière (du berceau à la tombe). Le fragment littéraire est alors utilisé par l'auteur comme une sorte de second *incipit* d'un nouveau genre, introduisant et autorisant la suite du texte mais conférant également ironiquement à Landolfi l'aura d'un écrivain antique disparu depuis longtemps et demeuré dans la mémoire littéraire. Il redouble d'une certaine manière le véritable *incipit* qui ouvre *Rien Va* «*Daemonium nobis haec otia fecit*»: un vers de Virgile tiré de la première *Bucolique*, le premier de la réplique de Tityre à Mélibée (v. 6) qui place lui aussi l'ouvrage dans la perspective de la littérature antique.

Avec le thème de l'inaction et de l'oisiveté (qui relie d'ailleurs l'épigramme à l'*incipit*), le sujet de ces quelques vers est donc la mort, celle que l'auteur aurait trouvée par suicide, pour être plus précis. La mort est d'ailleurs omniprésente dans le *diario*, dès sa première page avec celle de la vieille tante, puis avec la mort fantasmée de sa fille Idolina, celle d'animaux (cf. les chatons, p. 256), ou de plantes (cf. l'accacia, son propre jumeau végétal, p. 295), sa propre disparition (cf. p. 277), le décès de sa mère (p. 364), la méditation pascalienne sur la mort (p. 253 ou p. 315)... Elle clôt *Rien va* avec les sombres réflexions des toutes dernières pages concernant la possible disparition prochaine de l'auteur.

Tout l'ouvrage peut alors être envisagé comme un Tombeau littéraire, écrit ironiquement et de manière quelque peu dissimulée (à l'exception du signe apparent que constitue l'épigramme) à sa propre mémoire et à sa propre gloire par un Landolfi qui, dans *La pietra lunare*, avait déjà rapporté de prétendues congratulations imaginaires et fragmentaires de la lune à son égard: «Bene dixisti de me, Thoma. (la Luna all'Autore)»²⁸.

Le Tombeau littéraire, mélangeant souvent fragments poétiques et textes en prose, apparaît comme un dispositif complexe, composé par un ou plusieurs auteurs, où se combinent souvent des éléments littéraires et linguistiques hétérogènes destinés à célébrer un auteur ou des proches disparus. Trouvant son origine dans les épitaphes grecques puis très en vogue à la Renaissance, il connaît une éclipse au siècle des Lumières et est redécouvert à la fin du XIX^{ème} siècle (avec par exemple le *Tombeau d'Edgar Poe* par Mallarmé) et au XX^{ème} siècle (cf. le *Tombeau de Baudelaire* de Pierre Jean Jouve). Mais plus que le lieu d'une simple commémoration, il constitue surtout l'affirmation d'un statut particu-

²⁸ T. Landolfi, *La pietra lunare*, in *Opere I 1937-1959* cit, p. 119.

lier pour l'auteur, en dehors du monde social, en marge parce qu'ignoré ou par refus personnel. Ainsi que le remarque Dominique Moncond'huy:

C'est la revendication-fût-elle présentée comme douloureuse- d'une autonomie, d'un statut nouveau pour le poète, qui ne cherche plus reconnaissance et légitimation qu'auprès de ses pairs et des lettrés²⁹.

La situation personnelle de Landolfi au moment où il écrit *Rien va*, son isolement à la fois psychologique, social et géographique à Pico Farnese, pourraient parfaitement expliquer son recours à cette forme littéraire particulière du Tombeau littéraire et sa volonté d'affirmer ainsi sa singularité en tant qu'auteur. Le fragment assume dans cette optique le rôle d'élément et de témoin d'une forme littéraire plus ample sous-jacente (elle-même hétérogène) qui constituerait l'armature réelle de tout le texte. Chargé d'attirer l'attention du lecteur et de signifier l'existence d'une signification plus secrète de l'ensemble du texte, il entrerait ainsi de manière privilégié dans la stratégie scripturale d'ensemble de Landolfi.

Dans son ouvrage sur le fragment en littérature, Pierre Garrigues note que: «la volonté fragmentaire est comparable à la perception que l'on peut avoir un monument: ruine et mémoire. Le fragment est un tout, il existe en lui-même et en ce dont il se détache»³⁰.

Nous venons d'avoir l'occasion de remarquer que dans *Rien va*, l'épigramme renvoie d'une part à une conception antique de ce genre littéraire et que son utilisation dans le texte de Landolfi lui confère d'autre part un rôle de partie d'un ensemble plus important, Tombeau ou monument littéraire. Mais nous pouvons également noter que dans d'autres œuvres landolfiennes, le fragment se présente aussi sous cette double forme, littéraire et plus matérielle. C'est le cas par exemple du récit *SPQR*, dans lequel le fragment d'inscription latine découvert par le jeune archéologue est gravé sur une stèle, elle-même partie d'un monument écroulé dont les colonnes à-demi détruites attestent l'importance d'un monde disparu qui n'a laissé en témoignage que ces quelques ruines. Le fragment ainsi trouvé possède bien sûr un caractère matériel (il est gravé sur un bloc de pierre) mais également un caractère linguistique, historique et culturel qui l'apparente à d'autres objets parcellaires, eux aussi éléments et témoignages d'une civilisation disparue: les statues. Ces dernières, relativement nombreuses dans les récits de Landolfi (cf. *Favola, Il pozzo di san Patrizio...*), sont à l'image de l'effigie du roi étrusque abîmée par le temps et contemplée par l'auteur dans ce dernier récit. Grâce à ces divers éléments fragmentaires, Landolfi bâtit une esthétique du lapidaire (à tous les sens du terme) qui relie la matière à la brièveté de l'acte artistique et qu'il charge de relier l'invisible au visible, l'absence à la présence.

²⁹ Introduction à la revue «La Licorne», *Le tombeau poétique en France*, contributions réunies et présentées par Dominique Moncond'huy, 1 novembre 1994, 29.

³⁰ Pierre Garrigues, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.

Nous le constatons, l'écriture fragmentaire landolfienne se présente donc sous une forme extrêmement riche et variée et assume des fonctions et des valeurs très nombreuses. Elle apparaît comme réellement constitutive du texte, à des niveaux d'ailleurs très différents, du plus superficiel au plus profond, du plus apparent au plus dissimulé.

6. Enjeux linguistiques et philosophico-politiques

Landolfi n'a jamais dissimulé son intérêt, profond et constant, pour la philosophie. Dans ses carnets, il lie d'ailleurs tout à fait explicitement cette dernière à la littérature, lui conférant un rôle primordial de matrice et de modèle, d'inspiratrice de l'activité littéraire. Ainsi qu'il le remarque dans *Rien va*: «La letteratura sarebbe un accidente indispensabile, se si potesse dire, della filosofia»³¹. Il y a bien une dimension spéculative de l'œuvre landolfienne, une «écriture philosophique» pratiquée tant dans ses carnets que dans ses œuvres romanesques. Il s'agit de ce que le colloque de Tours (16 et 17 octobre 2008) organisé par Cristina Terrile avait mis en lumière grâce à son thème: *La philosophie «spontanée» de Tommaso Landolfi*. Une philosophie «spontanée» dans le sens où elle ne s'est jamais montrée systématique ni systématisée. Elle se présente de manière éclatée, fragmentaire, traduction d'une pensée en activité, en développement constant, qui se donne à saisir dans son déploiement. La méditation de Landolfi prend ainsi la forme non d'un édifice construit à part, clos sur lui-même et différent du reste de l'œuvre mais apparaît comme un ensemble de notations éparses, entrelacées à l'œuvre poétique, romanesque ou diariste. Pratique littéraire et réflexion philosophique deviennent alors consubstantielles, inséparables l'une de l'autre, trame et chaîne d'un même tissu réflexif. Car la réflexion landolfienne sur le fragment ne trouve pas une application seulement littéraire: s'élargissant à d'autres domaines de pensée, elle va également s'intéresser au champ philosophico-politique et se rapporter à l'analyse de la société et de l'individu, conçu comme le plus petit élément social. L'observation et l'analyse de ce dernier, sa genèse, sa véritable nature, ses liens avec ses semblables... vont alors faire l'objet des considérations de Landolfi.

A cet égard, *Rien va* et *Des mois* constituent, en tant que carnets évoquant les événements les plus marquants de la vie de notre auteur, des lieux idéaux d'expérimentation et de spéculations intellectuelles. C'est ainsi que Landolfi va mettre à profit son expérience paternelle (la naissance puis l'évolution de sa fille Idolina) pour examiner un certain nombre de problèmes attenants à la notion d'individu. Il conçoit celui-ci comme un fragment de l'organisation sociale caractérisé par une unicité et une autonomie irréductibles. «... ho provato davan-

³¹ T. Landolfi, *Rien va* cit., p. 270.

ti a una neonata, la mia, quando pochi giorni fa era ancora come grumolo di seme appena rappreso (tale la precisa impressione)»³², c'est là pour Landolfi la toute première impression qu'il éprouve à la vue de sa fille: c'est également là une toute première définition, toute physique et matérielle de l'individu qui ne prendra que peu à peu toutes ses caractéristiques particulières.

Bien convaincu dès le départ de l'unicité de l'individu: «Infatti avrei potuto e dovuto restare inorridito, sapendomi e vedendomi riprodotto; invece *nulla ha ostato*, benché la piccola riveli già alcune notevoli somiglianze fisiche con me, coll'odiato me stesso»³³. Landolfi va peu à peu découvrir tout ce qui relie ce dernier (en l'occurrence La Minor) à une histoire familiale particulière mais également tout ce qui le différencie et le rend unique.

Parla, anche. A suo modo, si capisce, e risponde, come può farlo un animale, alla voce e non alle parole, che suppongo non capisca... E meraviglioso il suo rapido adattamento alle dimensioni interne e esterne del mondo e a noi, al nostro odore almeno (si assicura che preponderante sia a questa età l'olfatto), e insieme di noi alla sua vista, al suo viso etc.; per cui, in parte appare a noi sempre più bella e plausibile, in parte si vien di fatto formando sotto l'azione combinata e convergente del nostro apprezzamento e dei suoi propri principi vitali (complicatino)³⁴.

Au départ assimilé à une chose («un grumolo di seme») puis à un petit animal, l'enfant s'humanise grâce à ses capacités d'adaptation au monde et aux autres. Là se trouve la racine de son individualité, également en formation de par les interactions qui s'établissent entre les autres individus et lui («sotto l'azione combinata e convergente del nostro apprezzamento»). L'individu est donc bien unique, mais il est également fondamentalement social. Quelques années plus tard, dans *Des mois*, Landolfi écrit à propos de son fils Landolfo surnommé Minimus:

Il Minimus, quella sorta di pallottola (soprattutto se imbottito come di solito lo imbottisce sua madre), che cosa è? Voglio dire: che cosa è, e addirittura come è possibile una tale incarnazione? Che da un atto d'amore si sprigioni una forma, una larva e che esso riesca a qualche visibile effetto, questo posso concepirlo: ma donde viene al Minimus la sua resistenza (agli agenti, consistenza), la sua funzionalità e in particolare la sua autonomia?... È ripeto: è tollerabile un essere del quale noi siamo solo l'origine, quasi involontaria e quasi casuale?... Non abbiamo fatto un noi stesso, ma un altro...³⁵

³² *Ibidem*, p. 246.

³³ *Ibidem*, p. 258.

³⁴ *Ibidem*, p. 263.

³⁵ T. Landolfi, *Des mois*, in *Opere II 1960-1971* cit, p. 692.

Nous le constatons, à l'occasion de la naissance de Minimus, Landolfi s'interroge toujours sur la nature de l'individu, qui passe graduellement de l'état de «forma» et de «larva» puis d'objet («quella sorta di pallottola») à celui d'être humain dont les particularités sont la résistance, l'adaptabilité, l'autonomie et, surtout, l'unicité. Loin de constituer une simple reproduction à l'identique de ses parents, l'individu est en effet avant tout distinct et unique («Non abbiamo fatto un noi stesso, ma un altro»).

Pour Landolfi, la réflexion sur l'individu s'insère dans l'analyse générale du problème de l'unique et du multiple qui l'intéresse par ailleurs, qu'il envisage l'objet, le mot ou l'homme, avec leurs rapports à une généralité qui peut être constituée de l'ensemble des choses, de la langue ou de la société. Il initie sa réflexion en s'intéressant tout d'abord aux domaines de la science et de l'art. Dans *Des mois*, il raconte comment, jouant aux fléchettes avec un ami et ayant touché la cible du premier coup, son adversaire le mit au défi de recommencer pour prouver que ce fait (sa victoire immédiate) ne constituait pas un simple hasard:

Mi chiedeva una scienza, mentre io non avevo da offrirgli che un'arte... Era questo un fatto o aspettava conferma per esserlo? Sembrirebbe che un fatto, per essere definito tale, debba essere ripetibile a volontà, o che il caso non sia un fatto: è giusto un simile ed assai diffuso punto di vista? Beh, sì, giusto per la ragione; per la scienza, la quale checché ne dica o pensi, governa il mondo³⁶.

La caractéristique d'un fait (en particulier scientifique) est avant tout la répétition, un acte unique ne peut entrer (de ce point de vue) dans le domaine de la science. Il appartient par contre à celui de l'art, qui est caractérisé par l'événement unique, le hasard, le miracle: «Se la scienza, infatti trova modo di far centro, può poi farlo sempre, mentre l'arte, tapina, non può ripetere il miracolo»³⁷.

Landolfi envisage alors la question de l'utilité (en particulier sociale) de la répétition: «Nondimeno, a chi o a che cosa può giovare la ripetizione a volontà di checchessia? Agli uomini, alla loro società, ai loro bisogni: a nessuno e a niente. E finalmente: non è l'irrepetibile la nostra unica meta, e la nostra salvezza dai, contro i fatti?»³⁸.

La répétition devient alors uniquement la réponse à des besoins, en particulier sociaux; c'est une activité purement mécanique qui n'entre que dans la sphère de l'utile et de la nécessité et qui est définie seulement négativement («a nessuno e a niente»). L'unicité, elle, est du domaine de la gratuité, de l'art; elle constitue le véritable but de l'homme et sa sauvegarde contre la tyrannie des faits. Nous voyons bien là se mettre en place le mécanisme qui permet par la suite à Landolfi de privilégier et de valoriser l'unique comme catégorie structurante de

³⁶ *Ibidem*, p. 694.

³⁷ *Ibidem*, p. 695.

³⁸ *Ibidem*.

sa réflexion qu'il va ensuite appliquer à d'autres domaines. Derrière le rapport de l'unique au multiple se profile en effet le passage du particulier à l'universel mais aussi de la partie (et donc du fragment) au tout qui sous-tend et conditionne une grande partie de l'analyse philosophique landolfienne.

Pour notre auteur qui traite longuement de ce problème dans *Des mois*, cette question se pose tout d'abord en ce qui concerne les particules fondamentales de la matière, puis les objets et enfin les éléments du vivant:

Un discorso vertiginoso sarebbe quello riguardante la possibilità indefinita di distinzione oppure di accomunamento di qualsivoglia somma di oggetti. Esso forse potrebbe essere meglio introdotto dalla seguente domanda: tutto o il tutto tende all'unico ovvero al plurimo? E chiaro che la questione si presenta quale tipica materia opinabile, anzi occasionale, cioè come materia o argomento di scelta, relativa al grado di conoscenza ottenuta in determinate aree del sapere o ad altre contingenze. Si può infatti sempre più individualizzare un oggetto qualsiasi, fino ad unicizzarlo (e a supporre un'individualità distinta nel menomo elettrone), come si può, indifferentemente e in sostanza a volontà, collegarlo con sempre maggior saldezza a cento, a mille, a un milione di altri oggetti simili o supposti tali, facendolo man mano rientrare in categorie sempre più vaste e comprensive (che il menomo elettrone ha pure alcunché di comune con checchessia): un po' come guardare certi pavimenti con configurazioni cubiche, che è in poter nostro far divenire a volta a volta ed attimo per attimo concavo il convesso o scemo il protuberante. Si ha un bel dire, ad esempio, che non v'è foglia eguale all'altra: per quanto ciò sia perfettamente vero, rimane il fatto che foglie son poi tutte, ossia che questa generica parola designa bene qualcosa ed è (dove si dovrebbe vedere una prova risolutiva) malgrado tutto comprensibile; non solo, ma comprensibili risultano o risulterebbero espressioni ancor più generiche e comprensive, escogitabili *ad libitum*, le quali apparentassero le foglie ad altre membra viventi di creature del pianeta o della Galassia o infine dell'universo³⁹.

Le texte landolfien s'organise autour d'un double mouvement ou plutôt d'un mouvement de va-et-vient entre deux pôles: l'infiniment petit et l'infiniment grand («l'électrone» et «la Galassia»), l'unique et le multiple («distinzione» et «accomunamento»). La question fondamentale que cela lui permet de définir est de savoir si le tout est réductible à l'unique ou s'il conserve toujours son aspect de généralité. Il est clair que le problème se pose aussi pour lui dans l'autre sens: est-il possible, à partir d'un objet particulier ou d'une partie d'un objet, de parvenir à une généralité? Ou, énoncé en d'autres termes, le fragment peut-il avoir une valeur universelle, le microcosme peut-il être le fidèle reflet du macrocosme?

C'est précisément la question que se sont posés les Romantiques allemands dans leur valorisation de la notion de fragment. La pratique de ce dernier se trouve

³⁹ *Ibidem*, pp. 704-705.

en effet au cœur d'une des influences les plus fortes ayant imprégné l'idéologie landolfienne: le premier Romantisme, celui de Schlegel et de Novalis. L'unité et la fragmentation: les Romantiques ont fait de cette dualité la base d'une théorie du fragment qui affirme que si la fragmentation est une fatalité, le fragment constitue, lui, un choix esthétique, moral et philosophique. Ce dernier renvoie en effet à l'infini, la partie permettant de parvenir au Tout. Ainsi que le déclare Novalis: «Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge»⁴⁰. Le fragment est ici paradoxalement rapporté à l'artefact, au produit fini, mais, dans la quête romantique, il renvoie directement à l'infini. Il est pour elle la condition véritable de la perception du réel qui ne se donne que par éclats et qui, brisé en d'infinies facettes, est à présent dépouillé de son unité primitive. Le fragment peut donc seul permettre de parvenir à l'œuvre totale qui ne représentera pas le réel mais le remplacera car le Tout ne saurait s'affirmer que dans la sphère inobjective de l'œuvre.

Ce roman total, Novalis commencera à le composer puis le laissera inachevé, pressentant que l'unique manière de le réaliser serait d'inventer un art nouveau, celui du fragment. Pour lui comme pour Schlegel, ce dernier n'est pas un morceau d'une œuvre inachevée et non aboutie mais en constitue le véritable cœur. Auteur de quelques trois mille fragments écrits entre 1794 et 1800, Novalis choisit ce mode d'écriture pour exprimer les motifs essentiels qui lui tiennent à cœur, inabordables par les voies détournées et statiques du raisonnement et de l'exposé, leur préférant une investigation à l'aide d'éclats brefs et fulgurants, d'autant plus pénétrants. Mais chaque fragment fait également écho aux autres, s'harmonise avec l'ensemble du texte et constitue ainsi un des éléments d'une œuvre à venir, d'un grand Livre qui embrasserait l'histoire universelle, une encyclopédie unique où toutes les sciences se fondraient en une seule. La plus petite partie deviendrait ainsi un élément du grand Tout.

La théorie novalisienne est particulièrement bien connue de Landolfi qui, en 1942, a traduit partiellement *Heinrich von Ofterdingen* pour l'anthologie *Germanica* publiée par Leone Traverso chez Bompiani. La version complète sortira en 1962 chez Vallecchi, soit un an avant *Rien va*.

Le Romantisme prend acte de l'idée de dissolution de la totalité et de l'impossibilité d'une connaissance continue et pleine d'elle-même. Avec le fragmentaire, il avance dans une autre logique, celle de l'incomplet et de l'incertitude qui donnera naissance à la dissolution moderne de l'œuvre et de son achèvement ainsi que de celle de la notion de genre, sûre de ses frontières. Il est certain que la *weltanschauung* romantique trouve un écho très important chez Landolfi dont la profonde crise existentielle et les interrogations littéraires ne pouvaient que se reconnaître dans les analyses romantiques.

⁴⁰ Novalis, *Blüthenstaub* [1797], in *Schriften*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz Verlag w. Kohlhammer, 1981, II, p. 413 («Nous cherchons partout l'infini et ne trouvons jamais que des choses»).

Si l'influence novalisienne apparaît tout à fait notable dans les textes de Landolfi, celle de Leopardi ne l'est d'ailleurs pas moins. Très ancienne (elle date de *La pietra lunare*), elle se révèle particulièrement profonde et constante ainsi que le montre Anna Dolfi dans *Ars combinatoria. Paradosso e poesia*⁴¹. Dans cet ordre d'idées, la pratique du fragment et son utilisation dans l'écriture diariste peut donc également avoir été inspirée par le *Zibaldone* léopardien dont de multiples caractéristiques (certains enjeux littéraires et philosophiques) se retrouvent dans le texte landolfien.

7. L'enjeu linguistique et philosophico-politique

Dans le domaine linguistique, Landolfi élabore par ailleurs une sorte de théorie basée sur l'importance et la richesse d'un fragment particulier (ici le lieu commun), envisagé en tant qu'élément fondamental d'une langue et d'une culture. Pour lui, le lieu commun est universel et se retrouve dans toutes les langues et dans tous les arts car il constitue la base de la sagesse des nations.

E insomma l'odierna letteratura, con particolare riguardo alla odierna poesia, muove da un vero orrore del luogo comune e in fondo non ha altra giustificazione, quanto alle sue caratteristiche esteriori; ma non sarebbe forse trovare o supporre un'origine analoga alle o ad una parte delle sue caratteristiche interne, in altri termini estendere parzialmente l'assunto al suo nucleo profondo. / E ora: il luogo comune può certo, e non v'è dubbio che nella maggior parte dei casi sia così, segnare una pigrizia dello spirito, una balorda, borghese e peccaminosa acquiescenza, e in concreto una sciattezza e debolezza; ma esso non è necessariamente tale, come è provato dal fatto che tutti i grandi scrittori hanno pure lavorato per luoghi comuni. Il luogo comune è pernicioso nelle mani dei piccoli, non in quelle dei grandi: come uno zolfanello appunto, che uno può accendere o tenersi spento in mano (benché l'immagine sia per traverso). Con legittimo passaggio ad altre arti: Raffaello non lo temeva. E bisogna ancora intendersi: certe cose, o forse tutte quelle che si son rapprese in luogo comune, non possono essere dette meglio di come sono ivi dette, e parrebbe quasi una volta per tutte... Il mio culto dei luoghi comuni: mio modo di essere umano, di essere uomo. – Ma qui sembrerebbe implicito un omaggio a ciò che gli altri hanno fatto: in realtà i luoghi comuni non o non sempre si direbbero cose fatte dagli altri. Da chi o da che vengono dunque? Si pensa quasi a una loro origine divina, alle idee per es. di un De Maistre sul linguaggio, e a un loro valore mistico⁴².

Cette exaltation paradoxale d'un élément jugé le plus souvent comme dépourvu d'intérêt s'inscrit dans une réflexion menée par Landolfi sur les enjeux

⁴¹ A propos des sources léopardiennes de Landolfi, voir Anna Dolfi, «*Ars combinatoria*», *paradosso e poesia*, in *Terza generazione. Ermetismo e altri*, Roma, Bulzoni, 1997.

⁴² T. Landolfi, *Rien va cit.*, pp. 352-353.

littéraires et linguistiques mais également (et cela d'une manière plus surprenante) socio-politique de cette figure de style particulière. Pour Landolfi, le lieu commun est caractérisé tout d'abord par son efficacité («certe cose... non possono essere dette meglio di come sono ivi dette»). Il est aussi éternel: les grands écrivains, quelle que soit l'époque où ils ont vécu y ont eu recours. Il lui apparaît enfin comme universel: il concerne en effet tous les écrivains, les artistes en général et même tous les hommes dans leur ensemble car il constitue une caractéristique humaine («mio modo di essere umano, di essere uomo»).

Mais en fait, pour lui, le lieu commun possède une double nature: à la fois humaine et divine. Pour affirmer cela, il se base sur les idées de Joseph de Maistre, écrivain contre-révolutionnaire dont il reprend les conceptions sur l'origine de la langue qui constituerait une émanation de Dieu. Cette allusion au philosophe politique français n'est ici pas un hasard: comme lui, Landolfi refuse en effet la théorie rousseauiste de l'origine humaine du langage et les «explications artificialistes» des Lumières. L'hypothèse du langage comme une invention humaine entraînerait que l'homme est également seul responsable, outre de sa parole et de sa pensée, de ses lois et de la société. C'est ainsi rejeter l'idée d'une société et d'une langue «nécessaire» et c'est aussi, par la suite, refuser le concept de société comme issue d'un contrat entre les individus.

Dans *Rien va*, Landolfi nous livre son analyse de la nature et de l'origine de la société: «Insomma, la società in origine non è né il sistema di tutti, né quello dei più né quello dei meno: è un rapporto tra singoli, snaturato (devo averlo già detto) ogniqualevolta si tenti di sommare questi singoli e di farne una pluralità...»⁴³.

Pour Landolfi, les individus ne composent pas une masse indifférenciée et interchangeable: ils sont tous uniques, chacun constituant un élément (ou un fragment) particulier et précieux de l'ensemble social. C'est ainsi qu'ils conservent toute leur spécificité qui leur permet d'établir des liens et des rapports entre eux. S'ils ne sont plus envisagés que comme une somme algébrique, ils sont dénaturés et composent alors un système, avec tout ce que cette notion implique de dangereusement totalisant et de risqué pour la liberté.

Contre Rousseau qui voit en la société une création artificielle fondée sur un contrat passé entre les hommes, Landolfi la définit comme un «rapport» organique entre particuliers et non comme le résultat d'une convention ou d'un contrat; il ne la conçoit pas comme un système, une «mécanique sociale» artificielle, fruit de la raison. Il estime que la société est donnée en dehors de toute entente préalable entre ses membres et qu'elle fait partie des besoins de la nature humaine.

Dans *Un amore del nostro tempo*, Sigismondo s'interroge: «Non sarebbe l'uomo fatto per un sistema e un'intesa (beviamo l'ultima feccia in questo aggettivo) sociali?»⁴⁴ L'état social n'est pas pour Landolfi le résultat d'un choix volon-

⁴³ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁴ T. Landolfi, *Un amore del nostro tempo*, in *Opere II, 1960-1971* cit, p. 570.

taire, d'un consentement ou d'un contrat primitif. Il résulte de l'établissement de liens personnels entre individus, et cela, d'une façon qui est conforme à leur nature. Joseph de Maistre ne dit rien d'autre dans son *Etude sur la souveraineté*. Selon lui, en effet, la société est inscrite dans la nature humaine: «La nature de l'homme est d'être un animal intelligent, religieux et sociable»⁴⁵. L'état social, pour Maistre comme pour Landolfi, se révèle être le résultat d'une nécessité plutôt que d'une liberté. Il n'est en aucun cas celui d'un contrat passé entre ses acteurs et se montre constitué de rapports entre les différents individus qui bénéficient chacun de leur propre spécificité.

Pour ces deux auteurs, la société est avant tout autre chose qu'une mécanique artificielle: elle est constituée de relations entre les hommes que ceux-ci choisissent ou non d'activer; tout comme, nous dit Landolfi, les mots qui possèdent en eux l'étincelle divine («uno zolfannello») et que l'écrivain accepte ou non d'utiliser. Langue et société sont donc indissolublement liées: les analyses concernant l'une peuvent également s'appliquer à l'autre. C'est ce qui va permettre à Landolfi de transposer dans le domaine du langage l'idée qui se trouve amplement développée chez Maistre (mais également chez Burke) de la valeur sociale des préjugés. Pour ces deux auteurs antirévolutionnaires, les préjugés héréditaires (dont font partie les lieux communs) sont l'expression de la sagesse des peuples et la marque de l'Histoire:

Tous nos vieux préjugés, au lieu de les rejeter, nous les chérissons à un très haut degré, et, pour ajouter à notre honte, nous les chérissons *parce qu'ils sont des préjugés*; et, plus longtemps ils ont duré, et plus généralement ils ont prévalu, plus nous les chérissons⁴⁶.

Le guide le plus sûr de la conduite humaine n'est pas la sèche et glaciale raison des Lumières, c'est la sagesse mystérieuse et bienfaisante cachée au sein des «préjugés généraux» hérités de la culture populaire. Maistre déclare à la suite de Burke que l'homme, pour se conduire, a besoin «non de problèmes (ceux que pose la raison) mais de croyances»⁴⁷. Il n'y a donc rien de plus important pour lui que les préjugés, c'est-à-dire les opinions adoptées avant tout examen rationnel et qui constituent la véritable sagesse des nations ainsi que le vrai trésor de toute civilisation et de toute communauté humaine. Ayant pour source une longue accumulation de précieuses expériences, les préjugés constituent le véritable fondement de la politique pour Maistre et pour Burke, comme le lieu commun, celui de la littérature («il suo nucleo profondo») pour Landolfi.

⁴⁵ Joseph de Maistre, *Etude sur la souveraineté* in *Œuvres complètes*, Lyon, Vitte et Perrusel, Librairie Générale Catholique et Classique, 1886 [14 tomes], IX, p. 293.

⁴⁶ Edmund Burke, *Réflexions sur la révolution de France*, in Jean-Jacques Chevalier, *Histoire de la pensée politique*, Paris, Payot, 1993, p. 655.

⁴⁷ Joseph de Maistre, *Etude sur la souveraineté*, in *Œuvres complètes* cit., p. 295.

Si le lieu commun dans le domaine littéraire est bien comparable au préjugé dans le champ social, cela explique que Landolfi le définisse comme son «modo di essere umano, di essere uomo»; les assemblages de mots ou d'idées et de sentiments étant en effet caractéristiques du monde des hommes. Landolfi transpose alors une notion littéraire d'un domaine à un autre, conférant au lieu commun et au langage une valeur sociale et politique. Il établit par la suite un curieux parallèle entre les hommes et les mots, affirmant ainsi l'existence d'un lien direct entre la littérature et la démocratie:

Fantasticavo dell'insostituibilità o meno di espressioni, frasi o parole; ma il solo ordinare i curiosi dati di questa questione sarebbe fatica non indifferente. Si possono comunque osservare alla rinfusa un paio di cose. Per es. che la grande letteratura, o almeno la grande prosa (ahi, che inciso pericoloso), sembra avere contro ogni aspettativa un certo carattere democratico o popolare o insomma approssimativo, nel senso limitato che presenta espressioni, parole, frasi, modi, tutte sostituibili (come sostituibili sarebbero gli uomini in regime democratico secondo le ciance); quasi davvero la medesima cosa si potesse dire in due o più maniere⁴⁸.

Pour Landolfi, les hommes comme les éléments de la langue, ne sont ni semblables ni interchangeable. Ils possèdent tous une individualité et une spécificité propres qui fait qu'ils ne peuvent être mis indifféremment sur le même plan. Fragments de la société (les individus) ou du langage et de la littérature (les mots, les expressions, les figures de style...) ne composent ainsi pas une simple somme dont les éléments seraient strictement remplaçables.

Allant plus loin dans son analyse, Landolfi ajoute:

Difatto nessuno, proprio nessuno, neppure il popolo incolto, neppure i maestri elementari, neppure i giornalisti, neppure i professori di scuole medie, è del tutto indifferente al modo di dire una cosa, né, a ben guardare, rinuncia a una certa struttura od ordinamento della frase che tenderebbe al modo unico (di dire quella cosa)⁴⁹.

Pour être signifiante, la langue doit respecter une certaine structure ou hiérarchie grammaticale. De sorte que malgré les apparences, la langue ne constitue pas une structure égalitaire et ne possède pas un réel caractère démocratique, quel que soit le rang social de celui qui l'emploie. Finalement pour Landolfi, les éléments de la langue comme ceux du corps social ont l'obligation de respecter entre eux un certain ordre, une certaine hiérarchie et, aussi bien le discours que la société doivent, pour recevoir tout leur sens, être ordonnés suivant certaines règles, ce qui exclut tout égalitarisme.

⁴⁸ Tommaso Landolfi, *Rien va*, in *Opere II, 1960-1971* cit., p. 347.

⁴⁹ *Ibidem*.

8. *Fragments et système*

Landolfi ne reconnaît pas à la société la globalité ni le caractère statique d'un système, qu'il soit celui d'une démocratie («dei più») ni d'une aristocratie («i meno»): pour lui, elle n'est qu'un espace commun de relations et de rapports entre individus qui permet ainsi l'agencement des autonomies personnelles, au lieu de réduire les différences à une unité sociale contraignante et stérilisante. Nous sommes là au cœur de la conception libérale landolfienne, celle qui lui fait affirmer le droit imprescriptible de l'individu à la poursuite de ses propres fins librement choisies et à la préservation de ses libertés fondamentales. La conviction landolfienne se base ainsi sur un profond refus de la notion de système, que ce soit celui d'une société qui risquerait de se montrer liberticide pour les individus qui la composent ou celui, littéraire, d'une œuvre finie, close sur elle-même et qui serait ainsi devenue stérile et mortifère.

Ce que rejette Landolfi, c'est une vision unitaire et systématique de la réalité:

Non vi è dubbio comunque che la tentazione di pensare sistematicamente sia forte almeno quanto quella di dare un calcio a tutti i sistemi. / E a proposito, quale visione unitaria del mondo, quale «messaggio» sono io in grado di trasmettere ai miei simili? Nessuno di certo, non tanto perché procedo o penso frammentariamente e sperimentalmente, quanto per motivi più profondi e anche migliori⁵⁰.

Même s'il admet l'existence de la tentation d'une pensée systématique, il réfute immédiatement cette dernière en prônant l'exclusion brutale et absolue de toutes les conséquences auxquelles elle donne lieu: les divers systèmes particuliers qu'elle engendre. Il en tire immédiatement le corollaire que lui-même se refuse à transmettre une quelconque conception systématique à ses lecteurs et, de manière assez logique, il lie cette vision particulière qu'il a du monde à une forme de pensée et de raisonnement fragmentaire.

La pratique du fragment est ici associée explicitement à une pensée et, plus profondément, à une certaine philosophie («per motivi più profondi e anche migliori»). La notion de système est associée par Landolfi à celle d'unité totalisante et contraignante, stérilisante pour l'imagination et liberticide. Le fragment sous-entend, lui, l'incertitude et entérine un renversement: désormais, l'œuvre achevée, terminée, n'en est plus vraiment une. Close sur elle-même et emprisonnée dans ses limites, elle n'est plus qu'une œuvre morte et un système stérile. Seul le fragment traduit la fluidité de la réflexion en devenir et la liberté d'une création ouverte sur tous les possibles. La valorisation du fragment signifie donc l'exaltation de la liberté comme valeur cardinale, cela dans le domaine littéraire comme dans le champ socio-politique, les deux domaines étant

⁵⁰ T. Landolfi, *Rien va*, in *Opere II*, 1960-1971 cit., p. 267.

liés, ainsi que nous venons de le constater. Il est en effet tout à fait symptomatique de réaliser que ce court extrait de *Rien va* peut être lu au choix dans une optique socio-politique ou littéraire.

La vision du monde évoquée par Landolfi possède un caractère entier: elle concerne soit le «message» poétique, soit celui philosophico-politique dispensé dans *Rien va*. Elle s'inscrit dans une perception plus globale, que l'on peut qualifier de libérale au sens philosophique du terme et à laquelle Landolfi a adhéré tout au long de sa vie d'écrivain, ainsi qu'en atteste sa longue participation au journal «Il Mondo» puis au quotidien «Corriere della sera» et ses liens avec des personnalités libérales comme Mario Pannunzio, Eugenio Montale, Panfilo Gentile... Une conception qui considère l'individu non comme un rouage interchangeable d'une mécanique sociale érigée en système politique mais comme un élément unique et particulier d'une structure basée sur un réseau de rapports et de relations humaines. Mais de manière originale, Landolfi y ajoute une conception particulière de la langue et de l'œuvre littéraire. On le voit, la pensée et la pratique fragmentaires de Landolfi dépassent de beaucoup le cadre anecdotique et investissent des domaines linguistiques, esthétiques, littéraires et philosophico-politiques.

9. Conclusion

Le fragment, avec la grande diversité de ses formes, apparaît ainsi comme un élément fondamental dans la stratégie scripturale diariste de Landolfi ainsi qu'une des conditions de l'élaboration puis de l'exposition de sa pensée. Élément central de tout son ouvrage (*Rien va* ou *Des mois*), il sous-tend et permet réellement l'existence du texte, tant dans ses fondements esthétiques qu'idéologiques. Particulièrement bien adapté à l'expression diariste et à la spéculation philosophique, il se retrouve avec une certaine prédilection dans les écrits d'auteurs antimodernes du dix-neuvième siècle comme Baudelaire⁵¹ ou Joseph de Maistre, tous deux une source d'inspiration landolfienne. Mais le paradoxe est que cette forme brève qui dans ce cas exprime la méfiance du progrès et le refus des idéaux des Lumières se révèle également particulièrement adaptée dans la deuxième moitié du vingtième siècle pour traduire la crise que traverse la littérature et, dans un sens plus général, la connaissance et le langage. A cette époque, la crise du concept de littérature découle de la conscience de la multiplicité du langage, de son incapacité à saisir et à dire le réel; de sa fragmentation peuvent alors naître des esthétiques du fragment dont Landolfi sera un des représentants.

Ainsi que le note Guido Guglielmi:

⁵¹ Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, Pauvre Belgique*, in *L'Art Romantique*, Présentation d'Hervé Falcou, Paris, Julliard, 1964.

Nel Novecento, si guarda al tutto a partire dal dettaglio, dal particolare, dall'incompiuto. Dal momento che la conoscenza non pretende più di esaurire il proprio oggetto... il frammento acquista piena autonomia e dignità artistica. Se il Novecento degerarchizza i generi e promuove i generi considerati tradizionalmente minori, le *forme brevi* insorgono come discontinuità privilegiate: costitutivamente *critiche* delle forme tradizionali di rappresentazione⁵².

Le fragment est donc devenu la forme de la modernité contemporaine, permettant ainsi à Landolfi, un auteur par ailleurs souvent enclin à adopter des thématiques antimodernes, de représenter en cette deuxième moitié de vingtième siècle une tendance effectivement présente dans la littérature. Non pas que Landolfi cherche à se plonger dans les controverses et les recherches théoriques en matière littéraire de son époque. Mais il a trouvé dans cette forme brève un outil idéal pour tenter d'analyser et de se saisir d'une réalité désormais éclatée et morcelée. Il est en effet conscient dès le début de son activité d'écrivain que la littérature ne saurait lui offrir une vision unitaire du monde et de son propre moi et qu'il va falloir trouver et définir de nouveaux instruments pour parvenir à exprimer une nouvelle réalité. Le fragment ne constitue certes pas une forme révolutionnaire (dans certains cas il est même associé à la contre-révolution!) mais Landolfi l'utilise de manière différente, l'associant à des thématiques à la fois littéraires et socio-politiques, lui donnant des aires d'application très larges et lui conférant le rôle de construire, brique après brique, l'édifice toujours inachevé de son œuvre littéraire, en particulier diariste. C'est par cette réutilisation d'un élément ancien qu'il se montre paradoxalement très moderne⁵³.

⁵² Guido Guglielmi, *Le forme del racconto*, in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, p. 21.

⁵³ Pour ce qui concerne des ouvrages généraux: cf. Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996; Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, définition et enjeux*, Paris, PUF, 1997; Andrea Cortellessa, *Landolfi 1929-1937. Sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, in *Sulla parodia* [numero monografico], a cura di Nicolò Paseri, 2004, 1; Jean-Yves Pranchère, *L'autorité contre les Lumières. La philosophie de Joseph de Maistre*, Genève, Librairie Droze, 2004; Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005; Zeev Sternhell, *Les anti-Lumières du XVIIIème siècle à la guerre froide*, Paris, Fayard, 2006; Cristina Terrile, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Edizioni di storia e Letteratura, Roma, 2007; Catherine Lanfranchi-de Wrangel, *Le libéralisme de Tommaso Landolfi*, HDR, Université de Nantes, décembre 2011.

ESEMPI DI INCOMPIUTEZZA STRUTTURALE
NELL'OPERA POETICA DI ZANZOTTO. TRE TIPOLOGIE

Francesco Vasarri

1. *Dalla struttura incompiuta alla nozione di incompiutezza strutturale*

La normale circolazione dell'opera letteraria prevede che ogni singolo oggetto testuale si configuri come terminato, finito, compiuto: la fruizione da parte del lettore arriva dunque soltanto alla fine di un lungo percorso genetico, autorialmente convalidato. Un'illuminazione (o ispirazione, interesse, occasionalità), coagulandosi variamente in bozze, appunti, tracce di scrittura e materiali preparatori, segue una direttiva progettuale che, lentamente o *ex abrupto*, è destinata a incarnarsi nel complesso coerente di un'unità singola; per poi sfociare, magari dopo anteprime o edizioni parziali, in una pubblicazione intesa proprio come "consegna al pubblico" di un microcosmo preordinato, sorvegliato o comunque internamente regolato da leggi e peculiarità singolari¹. Ovviamente, non si contano i fattori che possono negare una simile norma procedurale, con risultati alterni ma tali da condurre alla costituzione di un oggetto letterario la cui struttura di testo sia connotata a vario titolo da frammentarietà, mancanze, salti e sconnessioni capaci di allontanarla anche enormemente da quanto sarebbe dovuta essere se si fossero potute rispettare le condizioni originarie soggiacenti alla propria stessa ideazione. La morte dell'autore, la censura, una variazione di programma, di interessi o di committenza sono tutti elementi che possono intervenire sul completamento dell'opera, fino ad apporre, su quanto testualmente rimane dopo l'interruzione della scrittura, i margini e le dimensioni di una struttura incompiuta.

¹ Per quanto, ovviamente, le singole modalità di composizione, stesura e diffusione varino enormemente di autore in autore e anche di opera in opera: si pensi, perché l'esempio è tra i più significativi, alle diversissime tipologie di scrittura esperite da Sylvia Plath nel proprio percorso (una lentissima costituzione testuale, affidata anche a ricerche etimologiche e lessematiche condotte su dizionari e manuali di grammatica, per le poesie di *The Colossus and Other Poems*; una tempestosa e rapidissima stesura-fiume, in condizioni accese di psicosi, per quelle di *Ariel*). Vedi, sull'argomento, i vari e ottimi saggi e note biografiche contenuti in Sylvia Plath, *Lady Lazarus e altre poesie* [1976], a cura di Giovanni Giudici, Milano, Mondadori, «Oscar Poesia», 1998 e S. Plath, *Tutte le poesie*, a cura di Anna Ravano con un saggio di Seamus Heaney, Milano, Mondadori, «Oscar Poesia», 2013.

Il fascino e la seduzione che simili opere (specialmente quando appartenenti alla produzione di autori maggiori) esercitano sembra avere radice nel loro collocarsi in questa situazione particolare di duplice *béance* legata, come sempre, agli assi perpendicolari dei contenuti e delle forme, entrambi pregiudicati nella propria completezza. Ciò che risulta interessante, comunque, è la particolare dimensione comunicativa in cui l'opera incompiuta viene a collocarsi, determinando una zona di significanza che, per quanto interrotta e lacunosa, in alcuni casi trova – proprio nel rapporto instaurantesi tra quanto materialmente il testo *sia* riuscito ad essere e quanto avrebbe preliminarmente potuto o dovuto – un potenziamento della propria aura estetica e, spesso, delle sfumature di senso suggerite dal tema nel suo ambiguo incarnarsi in una totalità mancata.

Si pensi all'esempio forse più classicamente tipologico del genere, anche se non letterario, della michelangiolesca *Pietà Rondanini*, che tra ripensamenti e sbozzature, nel contrasto fra levigatezza e grezza ruvidità, ha fissato un parallelismo inscindibile tra i limiti spaziali e materici del marmo, i vari livelli di realizzazione delle figure e la transustanziazione *in fieris* del Cristo che sembra germinare direttamente dalla drammatica esposizione della propria dimensione bassa, corporea ed umana. Analogamente, tornando sul versante della scrittura, nei *Giganti della montagna* di Pirandello lo scioglimento dell'azione si arresta proprio in concomitanza con l'arrivo (fuori scena) degli eponimi *dei ex macchina*, terrifici e quanto mai improbabili risolutori di una vicenda e di un contrasto tra opposte visioni del mondo e dell'arte che, al di là di ogni fortuita casualità, si era già presentato come irresolvibile².

Concorre, in questi due casi, la scomparsa fisica dell'autore come suggello di un mancato compimento; in altri, uno su tutti il mallarmeano *Pour un Tombeau d'Anatole*, con i suoi frammenti monumentali per il figlio defunto³, sarà stato un lutto o un trauma “non elaborabile” a sancire l'impossibilità di una completa realizzazione dell'opera destinata, tra gli altri scopi, proprio a smaltire una parola divenuta scoria e dolore reffuo. Emblematica anche la situazione degli scritti di Sade, spesso altalenanti dal lacerto all'elenco in una dinamica da appunto pre-

² In questo specifico caso, a mio personalissimo avviso, l'opera incompiuta ha forse un esito diegetico ed estetico “più compiuto” rispetto a quello che avrebbe potuto assumere senza la mancanza dell'ultimo atto, almeno a giudicare dalla sintetica descrizione che ne ha dato il figlio Stefano a partire dalla conversazione avuta col padre sul proprio letto di morte. Quantomeno, il fatto che la diatriba esistenziale e filosofica tra Ilse e Cotrone non giunga mai a compimento, e che Villa «La Scalogna» rimanga, coi propri improbabili frequentatori, nella dimensione di un'attesa che arriva al termine pur senza risolversi, porta l'opera a fare un balzo anticipatorio nei confronti della grande e futura drammaturgia contemporanea (si provi a sovrapporre il finale “di fatto” della *pièce* con quanto sarà, decenni dopo, nel nichilismo beckettiano di *En Attendant Godot*).

³ Vedi Jean-Pierre Richard, *Prefazione e Stéphane Mallarmé e il figlio Anatole* [1961], in Stéphane Mallarmé, *Per una tomba di Anatole*, a cura di Jean-Pierre Richard, traduzione di Cosimo Ortesta, Milano, SE, 1992, pp. 9-11 e pp. 185-264.

paratorio a memoria, a causa della peculiarissima pragmatica carceraria che ne condizionava la scrittura⁴; e affascinanti le tracce di tanti progetti e incompiute pasoliniani, dal notissimo *Petrolio* ai materiali preparatori per *La mortaccia* o per i film *I magi randagi* e *Porno Teo Kolossal*⁵.

Fin qui e al di là delle accennate possibili specifiche di natura ermeneutica, il territorio di per sé auto-evidente delle strutture incompiute. A ulteriore complemento definitorio, rimarco come la componente di incompiutezza intervenga, nelle situazioni finora descritte, a un livello pertinente tanto all'accidentalità che alla scelta d'autore, ma per il quale, comunque, l'opera risultante si ponga *effettivamente come non finita*. Tale sottolineatura, che potrebbe sembrare lapalissiana o tautologica, è invece necessaria qualora si pensi (e tutto l'arco del Novecento offre, in questo senso, esempi ripetuti e lampanti) ai vari gradienti di incompiutezza che si presentano *programmaticamente*, in opere *auto-rialmente considerate finite, complete e compiute*. Un elenco che segnalasse, sulla base del procedimento, le correnti artistiche toccate dal fenomeno potrebbe partire dai primi esempi del modernismo poetico (Eliot, Pound...), intercettando Dadaismo, Surrealismo e Futurismo fino al dispiegarsi molteplice delle Neoavanguardie (con un occhio al movimento Beat americano) e alla furia citazionale del Postmodernismo. Ecco quindi che nella marca ideale di incompiutezza strutturale potrebbero confluire tutti quei procedimenti di ellissi, stilistici e diegetici⁶, legati a tutti i livelli della costituzione testuale (a partire da quello sub-lessematico o sub-morfematico), per i quali un'opera si carichi, progettualmente o comunque intenzionalmente nei propri esiti conclusivi di apertura al pubblico, di una serie di *manques* che, anche giocando sulle caratteristiche semantiche delle strutture incompiute, contribuiscano alla determinazione del significato dell'opera e delle particolari sensazioni estetiche, emotive e psicologiche che essa intende attivare⁷.

⁴ Si veda una qualunque biografia di Sade; in questa sede si rimanda alla *Nota Biografica* in Donatien Alphonse Françoise de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma* [1977], a cura di Angelo Fiocchi con una introduzione di Roland Barthes, Parma, Guanda, 2007, pp. 27-35.

⁵ Si vedano in proposito Alessandra Fagioli, *Pier Paolo Pasolini. La dimensione del corpo nelle sceneggiature postume*, in «CinemaSessanta», 5-6, settembre-dicembre 2002 (risorsa disponibile online a http://www.pasolini.net/cinema_pornoteokolossal.htm) e Andrea Dini, *Una Commedia di borgata. Pasolini, Dante e La mortaccia*, in «Paragone», agosto-dicembre 2005, 60-62, pp. 140-159 (risorsa disponibile online a http://www.academia.edu/1324015/Una_commedia_di_borgata_Pasolini_Dante_e_La_Mortaccia_).

⁶ Estendendo il senso proprio della nozione, che sarebbe da riferirsi soltanto a mancanze inerenti alla struttura frastica. Cfr. Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica* [1978], Milano, Mondadori, 1979, p. 74.

⁷ A titolo di massima, si pensi all'incompiutezza strutturale dell'*explicit* narrativo di *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Gadda, dove l'ellissi del finale canonico per il genere diegetico col quale il romanzo gioca (ovvero la scoperta dell'omicida nel giallo) è uno dei tratti fondamentali, a livello narratologico, che veicolano lo statuto ideologico e semantico dell'opera.

2. Tipologie dell'incompiutezza in Zanzotto

La situazione di Andrea Zanzotto⁸, sul duplice versante appena definito, presenta molteplici possibilità di analisi. Da un lato, infatti, la completa acquisizione delle carte e dei materiali genetici da parte del Fondo Manoscritti di Pavia, risalente al 2007⁹, dà e darà impulso a specifiche ricerche su testi inediti, extravaganti e a vario titolo collocabili nel quadro di progettualità mai portate a termine¹⁰; dall'altro, disseminati con costanza nell'opera poetica zanzottiana si ri-

⁸ Il lavoro sui testi di Andrea Zanzotto è condotto, quando non diversamente indicato, su Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999 (al volume ci si riferirà, d'ora in poi, con la sigla PPS). Alle abbreviazioni in uso in tale volume si fa riferimento nelle citazioni presenti in queste pagine (vedi, per le sigle, Stefano Dal Bianco (a cura di), *Profili dei libri e note alle poesie*, ivi, p. 1380). I profili dei libri e note alle poesie sono invece sinteticamente indicati con S. Dal Bianco, PPS, e numerazione di pagina (conformando l'uso a Francesco Carbognin, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio «disperso» di Andrea Zanzotto, Varese, NEM, 2007, p. 14).

⁹ Vedi Nicoletta Trotta, *L'archivio di Andrea Zanzotto presso il Fondo Manoscritti*, in *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini* [numero interamente dedicato a Zanzotto di], in «Autografo», XIX, 2011, 46, pp. 125-136.

¹⁰ Tra i principali riferimenti in merito ad alcune opere incompiute (o solo architettate) di Zanzotto, c'è la risposta alla domanda «Cosa può anticiparci sul suo prossimo lavoro?» che gli viene rivolta nell'intervista *Su «La Beltà»* ([1969], PC [pp. 1143-1149], p. 1148). A quell'altezza, tra i progetti che mi sembrano largamente irrealizzati venivano segnalati il «commento in versi al test di Rorschach» [quasi sicuramente altro, per evidenze cronologiche e interne alla stessa intervista, da *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*], un «gruppo di componimenti adatti alla rivista “Il caffè”» «tipo un “sonetto di Spinoza su Borges” scritto in *pendant* a quello di Borges su Spinoza, e i cantari su Hegel *enfant*, su Freud *enfant*», «un *Cahier vaudois* che ha più di vent'anni di cassetto», o «la *Satura* sul baco e la seta (traduzione di passi del *Bombyx* arricchiti e variati, racconti fantascientifici e racconti realistici sul tema, Jean Rostand rifatto e interpolato, massime, proverbi e altro), iniziata nel 1951, bruciatissima e altrettanto risorgente dopo i roghi», una *Archeologia vinaria*, *elegos* sui vitigni scomparsi, e un supplemento alla «galleria di “Signore”» del «libro *Sull'altopiano*» (*ibidem*). Per uno solo di questi progetti ho rintracciato un altro sicuro riferimento d'autore: in Giuseppe Ungaretti, *Piccolo discorso sopra «Dietro il paesaggio» di Andrea Zanzotto* [1954], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* [1974], a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1982 [pp. 693-699], p. 694, è riprodotta una lettera di Zanzotto dove si torna a parlare di una «piccola storia dei bachi e della seta». Per le altre (poche) informazioni disponibili intorno a tale progetto, si legga poi S. Dal Bianco, PPS, p. 1406, dove, commentando la poesia *Serica* (DP, p. 51), si nota come questa «avrebbe dovuto fungere da introduzione alla “piccola storia dei bachi e della seta” cui si fa menzione in una lettera a Ungaretti del '53. Suggestionato in parte dai sonetti sul “verme setajuolo” di Giacomo Lubrano, il progetto si arenò, ma restano parecchi componimenti inediti». Sull'effettiva permanenza dei relativi inediti, a dire il vero, è difficile andare oltre la mera ipotesi, visto che lo stesso Dal Bianco mi ha indicato di ignorare quale sia stato il destino (e quindi l'eventuale collocazione attuale) degli scritti in questione (che pure, per i riscontri d'autore appena sottolineati, dovevano esistere). Viene quindi a cadere purtroppo, per il momento, la possibilità di occuparsi della questione; mi limito semplicemente a rilevare un paio di punti che è lecito desumere anche in assenza di ulteriori riscontri di lettura: innanzitutto, la conferma di un interesse specifico dello Zanzotto poeta per il tema del baco da seta; poi, la singolare convergenza che avvicina questa notizia di incompiuta zanzottiana alla ben più diffusa (ma troppo spesso sottovalutata in sede critica) silloge non finita di Guido Gozzano, *Le farfalle. Epistole entomologiche*, dall'evidente affinità tematica.

levano marcati procedimenti tipici che rientrano non proditoriamente nell'area delle incompiutezze strutturali proprio per produrre la gamma dei propri risultati estetici e semantici. È infatti notissimo che uno dei movimenti caratteristici dello Zanzotto post-*Vocativo* consista, recisamente, nella complicazione dello scambio comunicativo, che viene interrotto da continui *manques* applicati a ogni livello della struttura testuale (sugli elementi, cioè, sia lessematici che frastici e anche microtestuali, approfittando *in primis* delle varie possibilità d'infrazione al codice morfosintattico). La sensazione è che questi espedienti di reticenza e di ellissi possano essere considerati, e spesso anche recepiti in lettura, proprio come elementi di incompiutezza tesi a suscitare una sensazione di indeterminata estensione del referente e di ampliamento di possibilità di decodifica del senso – in una parificazione calcolata di esiti tra la fenomenologia dell'opera aperta e quella più precisamente propria del non finito.

Tali procedimenti verranno distinti secondo tre tipologie, per cui analizzeremo innanzitutto i fenomeni attivi a livello frastico colti nel momento del loro primo comparire – con estese campionature desunte da *IX Ecloghe* – rivolgendoci poi a esempi riguardanti le intersezioni tra dimensione microtestuale e polo della canonicità-tradizionalità (*Prova per un sonetto*¹¹) e dimensione macrotestuale e infratestualità¹² (*Da «Dittico e fistole»*¹³). In tutto l'arco dello studio il tentativo sarà quello di bilanciare il rilevamento e la descrizione delle varie forme di incompiutezza strutturale con una loro possibile semantizzazione nel contesto di senso del testo e della raccolta di provenienza. Gli ultimi due paragrafi in particolare, costituendosi specificamente intorno all'analisi di un singolo oggetto testuale notevole sotto il profilo dei tratti in esame, si spingeranno funzionalmente nella direzione globale del commento¹⁴.

3. «E». Procedimenti ellittici nel principio di Beltà delle «IX Ecloghe»

Analizziamo qui la formazione di alcuni procedimenti ellittici ricorrenti nella scrittura poetica di Zanzotto. Fornirò una rassegna dei fenomeni che mi sono parsi più rilevanti all'interno dei testi di *IX Ecloghe*, visto che è in questa raccolta, a mio avviso, che inizia a prepararsi nei propri costituenti minimi la folgorante esplosione linguistica della *Beltà*¹⁵. Gli elementi in esame riguarderanno i livelli

¹¹ *Prova per un sonetto*, Ecl, p. 258.

¹² Intendo col termine, parafrasando liberamente da Kristeva e Genette, un legame intertestuale tra due opere dello stesso autore.

¹³ *Da «Dittico e Fistole»*, Idm, pp. 736-738.

¹⁴ Il principale strumento d'appoggio, in questo senso, sarà il fondamentale materiale di S. Dal Bianco, PPS.

¹⁵ La critica offre in effetti due soluzioni prevalenti nella lettura dell'evoluzione stilistico-linguistica di Zanzotto: una prima opzione valorizza, nei tratti ermetizzanti di *Dietro il Paesaggio*

sintattici, frastici, lessematici e morfematici del discorso¹⁶, con esemplificazioni che rientreranno, di norma, nella misura breve di un singolo verso o poco più. Elementi in realtà più cogenti per la dimostrazione di un uso ricorsivo dell'incompiutezza strutturale in Zanzotto si reperiscono in tutte le raccolte successive, particolarmente in quelle che vanno da *La Beltà* a *Fosfeni* (con un sostanziale

ed *Elegia e altri versi*, le componenti surrealistiche di trattazione metaforica e fonosimbolica delle parole, ravvisandovi un precoce indirizzamento verso l'accesso sperimentalismo che sarà tipico dalla fine degli anni Sessanta in poi; una seconda individua invece, tra *Vocativo* e *IX Ecloghe*, la comparsa di una disposizione confusiva tra le istanze identitarie e linguistiche del Soggetto enuncianti attraverso l'io lirico. Personalmente, ritengo che all'altezza di *Vocativo* compaiano le prime tematiche "psico-metalinguistiche" proprie dello Zanzotto maturo, ma che soltanto in *IX Ecloghe* (e in maniera timida e graduale) si inizino ad avvertire i sintomi di una volontà di infrazione precisa nei confronti del codice linguistico con conseguente e notevole innalzamento estetico da una normatività scrittoria post-decadente e post-ermetica. Dal Bianco, nel suo commento introduttivo a *IX Ecloghe*, si sofferma su alcuni tratti di novità presenti nella raccolta, identificandoli in un «nuovo atteggiamento» che «non aggredisce tanto gli aspetti istituzionali del codice letterario, ma punta direttamente alla disgregazione del nesso generativo io-tradizione formale così come si configurava nei libri precedenti. Ciò che viene messo in crisi in *Ecl* non è insomma l'ossequio a una norma esteriore, ma quel rapporto vitale con la forma che la insigniva di una facoltà catartica rispetto al trauma soggettivo e storico. Si apre dunque una prospettiva particolarmente cupa e dolorosa, cui l'operatore reagisce con atti paradossali, inconsulti, automatici, dibattendosi fra la necessità oggettiva di un crollo degli strumenti di difesa formale e un ultimo, disperato appello alla norma. La quale, privata della sua sostanza vitale, si trasforma in maniera. [...] Le ecloghe vere e proprie sono, in generale, maggiormente impegnate sul fronte "innovativo" della scrittura. È soprattutto qui che si affronta l'argomento dominante del libro: la sopravvivenza e la funzione della poesia stessa» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1462).

¹⁶ Sarà d'appoggio, oltre alla strumentazione specifica fornita dagli studi di Agosti e Dal Bianco, anche un volume teorico e antologico di Renato Barilli (*Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981), dove si delineano i tratti della sperimentazione intraverbale nella poesia italiana novecentesca. Tale studio prende spesso in esame alcune figure di infrazione dell'unità verbale che rientrano a pieno titolo nei procedimenti di incompiutezza. Si legga il seguente brano definitorio, dove non si fatterà a rintracciare contenuti pertinenti per il lavoro di Andrea Zanzotto e la dimensione incompleta del segno linguistico di cui ci si occupa in queste pagine: «Lavorare al di sotto della frase, vuol dire rivolgersi al suo ingrediente essenziale, la parola, senza più rispettarne l'intangibilità, ma al contrario sottoponendola a fratture e segmentazioni successive, che potranno consistere nello scinderne il corpo radicale, il nocciolo lessematico, dalle appendici morfologiche, oppure, con interventi via via più selvaggi, nello scandirne le sillabe, o nell'isolarne i singoli fonemi, e infine nel superare la soglia della pertinenza linguistica, quell'ultimo limite di convenzionalità che permette di ravvisare in un suono o in un tracciato grafico la presenza dell'unità minimale della lingua, la lettera. Non si deve avere un timor panico, a varcare tale soglia, dato che sotto di essa, se terminano indubbiamente i territori della ricerca linguistico-letteraria, si spalancano quelli relativi alle zone espressive del rumorismo (musica) e della ricerca grafica (arti visive), e lo stabilire la continuità, il passaggio graduale da un'arte all'altra vuol essere proprio uno dei vantaggi insiti nell'ipotesi che qui si propone. Ma risalendo ancora per un momento alla fase linguistico-letteraria in cui il corpo verbale risulta scisso in lessemi, morfemi, sillabe, fonemi, a quel punto si danno due eventualità, del resto reversibili, percorribili entrambe a piacere del ricercatore: o che i singoli spezzoni restino scissi, sventagliati nel loro puntinismo grafico-acustico; o che invece si proceda alla loro riagggregazione, senza tuttavia preoccuparsi delle corrette indicazioni del vocabolario, prestando anzi orecchio a quella sirena suadente che è l'omofonia, e dando così luogo a un panorama lessicale-morfologico interamente mutato rispetto a quello di partenza» (ivi, pp. 7-8).

attenuamento in *Filò*¹⁷): d'altro canto, occuparsi di questi libri nel complesso, o anche di uno solo di essi, avrebbe rischiato di individuare testi già esemplarmente noti e analizzati nelle loro peculiarità linguistiche. Il territorio relativamente vergine delle *IX Ecloghe* può dunque fornire risultati di maggiore interesse¹⁸.

Sul volume nel complesso, prima di iniziare la disamina dei vari fenomeni, ricordo soltanto che si tratta di un lungo discorso amoroso tra il poeta e la poesia, indicati rispettivamente, come accadeva e accade nella drammaturgia contemporanea da Beckett a Sarah Kane, dalle minuscole *a* e *b*, il quale si sviluppa attraverso due sezioni maggiori, ospitanti quattro e cinque «ecloghe» rispettivamente, interrotte (in modo non casualmente teatrale) da un *Intermezzo*. La struttura diadica suggerita da questa divisione, tipica nella tradizione dei canzonieri d'amore, è riprodotta *en abyme* nella distribuzione microtestuale, per cui la prima e la terza sezione presentano alternatamente un'ecloga e un testo non marcato come tale (eloquentemente connotato da Dal Bianco nei termini di «corollario»¹⁹). Evidente il riferimento alle atmosfere del Virgilio bucolico e metaletterario, che si caratterizza attraverso una *diminutio* nel numero delle ecloghe (anche se il penultimo testo zanzottiano, *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*, costituisce idealmente la conclusione numerologica della ripresa, presentandosi oltretutto come il momento chiave di programmatica trasparenza per la produzione a seguire, verso un principio di *Beltà*). Tra i tratti rilevanti di quest'opera, l'esplorazione della dimensione scopertamente autoreferenziale e metadiscorsiva che è connaturata a tutta la lirica d'amore, sul versante di un approfondimento delle dinamiche strettamente linguistiche, pronominali:

Ora, [...] circa la fisiologia delle *Ecloghe* (questo grande libro della poesia ita-

¹⁷ Cfr. Anna Dolfi, *Zanzotto e l'inconscio della lingua*, in *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009 [pp. 123-134], p. 213 [precedentemente, con identico titolo ma privo di sostanziali aggiunte, in «L'Albero», 58, 1977, pp. 231-234]: «Se i volumi che immediatamente seguirono (*Il Galateo in Bosco*, *Fosfeni*) hanno infatti proseguito e attuato – nell'accoglimento, nell'espletamento ad oltranza di tutti i rischi impliciti – quanto predisposto soprattutto da *Pasque*, grande contenitore della poesia futura [...], *Filò* continua ad essere il luogo dove si era radicalizzato l'abbassamento al di sotto della *langue* che aveva caratterizzato come peculiarità tipologica lo sperimentalismo delle precedenti raccolte (*La beltà*, *Pasque*), ma come conciliato e risolto dallo slittamento necessario e significativo del *medium* linguistico. L'utilizzazione del dialetto (di cui qualche sparso esempio nei volumi immediatamente limitrofi) aveva permesso di risolvere radicalmente il problema, assillante in Zanzotto, dell'evasione dal livello medio della lingua, comportando, con l'offerta immediata e immediatamente tradotta di un diverso codice, il recupero istantaneo di una semanticità prima e dopo compressa e come nascosta nel fatale stravolgimento del linguaggio».

¹⁸ Per qualche rimando bibliografico al libro, si faccia riferimento soprattutto al materiale del «Meridiano», tra Agosti, Bandini e Dal Bianco. Specificamente rivolto all'analisi delle cinque ecloghe dialogate, e molto interessante soprattutto per le focalizzazioni di alcuni temi e figure centrali nella raccolta, è il capitolo *L'io che vede* in Beverly Allen, *Verso la «beltà». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, traduzione di Anna Secco, Venezia, Corbo e Fiore, 1987, pp. 161-219.

¹⁹ S. Dal Bianco, PPS, p. 1462.

liana), credo risulti evidente come il linguaggio svolga lì una funzione centrale e totalizzante, tanto che si potrebbe parlare di una vera e propria messa-in-rappresentazione del linguaggio, di cui le rappresentazioni dei vari *realia* [...] non costituirebbero che altrettante modalità d'attuazione²⁰.

Una prima questione da affrontare riguarda l'uso della punteggiatura, in special modo delle virgole, tanto più rilevanti in un poeta come Zanzotto, che potenzia all'estremo la struttura dell'elenco e quasi del catalogo (in modo forse meno correlativamente oggettuale di Montale, ma morfologicamente anche più insistito). Una sua tipica modalità di agglutinamento dei sostantivi e degli aggettivi (ma anche di intere proposizioni) consiste in una catena asindetica con assenza totale o parziale di virgole; tale tendenza, che informava già le prove precoci dei *Versi Giovanili*²¹, ha in realtà, come segnala Bruno Migliorini, origine ottocentesca:

Per ciò che concerne l'interpunzione, va ricordato un vezzo carducciano che ebbe assai largo seguito: quello di sopprimere la virgola delle serie enumerative: «[il Leopardi] abituato a contemplare un esempio di arte lucido eguale sereno», «Dante il Cavalcanti il cronista Giachetto Malespini il padre del Petrarca e la maggior parte degli scrittori e giureconsulti toscani d'allora»²².

Anche se non la si potrà includere, quindi, tra i fenomeni di innovazione del linguaggio poetico *stricto sensu*, mi sembra indubbio che si tratti di un processo di ellissi nei riguardi di un'unità canonica del discorso, e che dunque il suo ricorsivo presentarsi possa essere trattato qui unitariamente²³. Oltretutto, nell'atmosfera di *IX Ecloghe*, in cui il dettato inizia ad essere percorso da sotterranee linee di tensione, è l'assetto generale dei versi (forti inarcature, ampio contrasto tra struttura metrica e sintattica dei periodi) che induce a percepire il fenomeno più in chiave sperimentale che nostalgica²⁴. Non incidentalmen-

²⁰ Stefano Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS [pp. VII-XLIX], p. XIX.

²¹ Ad esempio, si vedano i casi notevoli dell'endiadi chiasmica «ombra profusa fredda sera» (*Solitudine non umana*, VG, p. 19) e la sequenza di medialità con formula appositiva «in ricerche mirabili / in vite tortuosi labirinti di raggi» (*Per vuoti monti e strade come corde*, VG, p. 27).

²² Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana* [1960], Firenze, Sansoni, 1975, p. 657.

²³ Segnalo anche che eviterò di considerare gli esempi di assenza di virgola in sola punta di verso (pur frequentissima nella raccolta), in quanto anche convenzionalmente si tratta di una sede che tende a ridurre i segni diacritici deboli.

²⁴ D'altronde è tipicamente zanzottiana la capacità di porgere il nuovo come se fosse l'antico e l'arcaico come se fosse una forma futura. Ciò che distingue la ricerca di Zanzotto dalle molte soluzioni avanguardistiche coeve è anche in questa somma comprensione delle dinamiche convergenti di tradizione-innovazione (sempre pronte a decadere l'una nell'altra, tomasevskianamente), che non permettono frettolose prese di posizione proprio perché connotate da un tasso di interdipendenza complementare vischiosamente intrinseco. L'assenza delle virgole andrà considerata però anche nello specifico contesto dello stile zanzottiano, la cui considerazione del segno diacritico è sempre da intendersi, sinesteticamente, anche al livello di un indicatore

te, già i primissimi versi, nella poesia *Un libro di ecloghe*, forniscono un esempio di questo tipo:

Non di dèi né di principi e non di cose somme
non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,
né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo²⁵.

Mi sembra evidente che uno dei risultati semantici ottenuti da una simile sistemazione giustappositiva, intervallata qui da un legame polisindetico, ottenga l'effetto di avvicinare nell'indistinzione *dèi e principi* da un lato, seconda e terza persona singolare dall'altro, mentre la comparsa della dimensione del Soggetto (*me stesso*) assieme al verbo reggente appare soltanto dopo che l'apposizione *ipotesi leggente*, incassata fra virgole, e la fine del verso abbiano scavato un solco irraggiungibile tra i primi quattro referenti e il quinto. Dopo pochi versi, nella stessa poesia, troviamo un altro esempio anche più evidente in «commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli»²⁶. Si nota immediatamente come la soppressione della virgola nelle serie enumerative non si limita, come nei casi carducciani segnalati da Migliorini, ai soli sostantivi e aggettivi, ma si applica indistintamente anche a elementi più complessi del linguaggio, come proposizioni dall'identico valore logico. Si segnalano così, di testo in testo, ripetutissime occorrenze:

«Sillabe labbra clausole»²⁷, «che fu notte fu giorno / occhio in gioia occhio in lutto»²⁸, «Invocano l'amata / l'iddio la pia vittima le orme»²⁹, «di veloci convulse

sonoro-rumoristico, per cui la presenza di un asindeto non coordinato da interpunzione potrà stare a significare una totale assenza di mutazioni di colore, ritmo e tonalità espressiva. Si prendano le mosse, in questo senso, dall'autocommento del poeta alla poesia *Diffrazioni, eritemi* (GB, pp. 556-559), che pur affrontando nello specifico il valore dei segni grafico-pittorici, fornisce elementi utili estendibili o raffrontabili anche alla situazione del sistema interpuntivo: «Pensate per esempio alle iniziali miniate, che hanno anche un valore di illustrazione, o ai carmi figurati della poesia greco-alessandrina, poesie che avevano la forma di anfore, di coppe, di ornamenti vari. Potremmo chiederci se l'aspetto di cui stiamo parlando aggiunge qualcosa alla realtà della poesia: non direi che aggiunga gran che, però dobbiamo ricordare che anche questo aspetto esiste e bisogna tenerne conto. In questa mia poesia le figurine hanno il valore di segni di interpunzione: come il punto interrogativo o esclamativo segnalano un cambiamento del tono di voce, le figure delle coppe, dei bastoni, ecc. indicano i cambiamenti di tonalità in un discorso che vuole essere ricco dal punto di vista musicale. Ciò significa che, in questa poesia, si entra nella tonalità "bastoni", "coppe" o "denari" come in un pezzo musicale si entra in "re minore", in "do minore", in "sol maggiore", ecc. Sono effetti che hanno (o meglio: dovrebbero avere) un aspetto musicale e vivo insieme» (*Intervento*, PC [pp. 1252-1287], pp. 1256-1257).

²⁵ *Un libro di ecloghe*, Ecl, p. 201.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, Ecl [pp. 202-204], p. 202.

²⁸ *Ivi*, p. 203

²⁹ *Ibidem*.

speranze»³⁰, «a me cresci a me vieni a te vengo»³¹, «Saremo un solo affanno un solo oblio»³², «riavrò anche il supremo il superfluo l'azzurro»³³, «Interferenze s'aprono s'appuntano»³⁴, «godono i prati acqua silenzio e viole»³⁵, «di lutea passibile cera»³⁶, «Le bolle fenomeniche alle mille / stimolazioni variano s'incupano / scintillano»³⁷, «Dai campi dalle pietre»³⁸, «di quell'idea di quel sogno»³⁹, «lampade astri invadenti»⁴⁰, «e il prato come spuma come iride»⁴¹, «mai saputo abbastanza mai perduto»⁴², «e si scioglie la rete la pescagione il mondo, / con te fra le erbe / abbondanti non munte giacevo»⁴³, «statura anima attenzione»⁴⁴, «Cieli vigna abbondante»⁴⁵, «con mozza lucente armonia / vi rivedeva a onde / la mia memoria rizzata divinante»⁴⁶, «che tutto insegna riflette stabilisce»⁴⁷, «del vero del veemente dell'acuto»⁴⁸, «i siri i golem i tarocchi»⁴⁹, «non il Baffetto non il Baffone non il Crapone»⁵⁰, «ogni aberrata biologale frana»⁵¹, «lontananza esilità / arcaicità all'orizzonte, al limite»⁵², «come gli steli le foglie le proliferazioni»⁵³, «Esser ciò che si posa / tocca arde insegue fruga»⁵⁴, «ma già cede s'eclissa questa

³⁰ *Ecloga II. La vita silenziosa*, Ecl [pp. 206-208], p. 208.

³¹ *13 settembre 1959 (Variante)*, Ecl, p. 205.

³² *Ibidem.*

³³ *Ecloga III. La vendemmia*, Ecl [pp. 210-211], p. 210.

³⁴ *Ivi*, p. 211.

³⁵ *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, Ecl [pp. 213-214], p. 213.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ivi*, p. 214.

³⁸ *Miracolo a Milano*, Ecl, p. 215.

³⁹ *La quercia sradicata del vento*, Ecl [pp. 219-220], p. 219.

⁴⁰ *Riflesso*, Ecl [pp. 221-222], p. 221.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ivi*, p. 222.

⁴³ *Con quel cuore che basta*, Ecl [pp. 223-224], p. 223.

⁴⁴ *Ivi*, p. 224.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ecloga V. "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe)*, Ecl [pp. 235-237], p. 235. Cfr. per questa poesia, il commento di Dal Bianco: «E l'eterno ritorno di un *rursus* ("di nuovo") assolutizzato e quasi sostantivato dalla memoria si rispecchia ovunque nelle figure della ripetizione e della accumulazione, a due e soprattutto a tre membri (è tipico il tricolon asindetico contenuto in un verso: "insegna riflette stabilisce", "del vero del veemente dell'acuto", "i siri i golem i tarocchi", "non il Baffetto non il Baffone non il Crapone" (Hitler, Stalin, Mussolini), "come gli steli le foglie le proliferazioni"» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1475).

⁴⁷ *Ecloga V. "Lorna, Gemma delle colline" (da un'epigrafe)*, Ecl, p. 235.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 236.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ivi*, p. 237.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Palpebra alzata*, Ecl [pp. 238-239], p. 238.

pena»⁵⁵, «fummo un amore fummo un'armonia / violenta fummo / il più il vero l'offerta»⁵⁶, «Fummo la neve più bella il mare / più nevoso / il pino /più raggian- te di rami / fummo l'aroma del pinoso mare»⁵⁷, «se nelle coazioni / nei compro- messi nelle reticenze»⁵⁸, «in ogni incubo in ogni inibizione»⁵⁹, «tra livellati coa- cervi tra / colloidali depressioni»⁶⁰, «tra occhiute gemme iridi / di pietrischi col- lane / per ogni istante nostro / per la tua voce vagante narrante»⁶¹, «su quel mare di marzo / mare di scorie nascite delizie / mare d'azzurro semifossile / febricci- tante fabbro d'organismi»⁶², «ad alcun mio silenzio / ad alcuna mia assenza ad alcuno / mio non-poema»⁶³, «solco fomento cielo»⁶⁴, «reticolati torri / e spirali macromolecolari / babeli esili innumeri / circuiti agguati triboli ove, vinta, / la piaga la distonia la tomba»⁶⁵ «ai cascami melmosi dei manti agli attoniti / salini re le speranze / in questa melma in questo allume in questo / sanguigno affet- tuoso giustiziante / impennarsi dialettico dell'essere»⁶⁶, «che crede sé i suoi spazi i suoi amori / riflessi macromolecolari»⁶⁷, «sarà midollo utero luce»⁶⁸, «dei liqui- di infiniti palinsesti / che azzurri azzurri si spogliano»⁶⁹, «ogni pesce ogni onda ogni / vita che fu da vita»⁷⁰, «ma io ti sorreggo io ti colgo»⁷¹, «in faccia al sole ai boschi alle insidiose / tardità»⁷², «piaghe innumeri eccelse»⁷³, «mobili corpi tenerezza»⁷⁴, «altre iridate sapide / tentacolate psichi»⁷⁵, «mi fanno mi vivono / mi stormiscono»⁷⁶, «cui m'affido ora tepide eloquenti»⁷⁷, «ogni essere / ogni se-

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ecloga VI. Ravenna, Macromolecola, Ideologie*, Ecl [pp. 240-243], p. 240.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 241.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ivi*, p. 242.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ivi*, p. 243.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, Ecl [pp. 245-247], p. 245.

⁷² *Ivi*, p. 247.

⁷³ *Sylva*, Ecl, p. 248.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere*, Ecl [pp. 249-252], pp. 249.

«gnò ogni senso»⁷⁸, «a sostentarmi a indurmi»⁷⁹, «E oltre il sonno la spada»⁸⁰, «verso me vieni leggero convinto»⁸¹, «sarà brina formiche e bambini»⁸², «Bleui ébloui»⁸³, «des abeilles surprises / des grillons des fleurs»⁸⁴.

L'estensione del fenomeno appare notevole, per quanto, evidentemente, dei limiti anche percentualmente accertati si potrebbero stabilire soltanto con raffronti occorrenziali da farsi sul complesso e della raccolta e dell'opera (impresa improba che esula dal nostro intento). Restano comunque validi gli effetti prodotti da una simile abbondanza di formazioni iper-asindetice, nei termini di una spinta velocizzante al *cursus* delle sequenze in questione (tanto per l'orecchio che per l'occhio) e, anche, di un certo suggerimento di intercambiabilità o quantomeno sovrapposibilità dei termini o dei segmenti non arginati da virgole; caratteristica, quest'ultima, che inizia a fornire elementi di decodifica intorno all'incompiutezza in Zanzotto, utilizzata spesso come strategia di parificazione omosemica, parallelamente ai consueti espedienti omofonici esperiti dai poeti *tout court*⁸⁵. Per un esempio più articolato si legga *Ecloga VII. Sul primato della poesia*⁸⁶: qui, a una sequenza di referenti concreti in asindeto con virgola anche in punta di verso («Vedi: il canale di linfe beato, / curvo ai tramonti, azzurro; vedi: gli arbusti, il sole e il greto, / vedi: gli operai, le api, i fumi, / tutto il mosaico onde ci componiamo»⁸⁷), relativa ai luoghi dove la persona *b* indica il permanere della funzione poetica, e che quindi sono da cogliere come indipendenti e successivi, fa eco più avanti un inciso parentetico in cui emerge la qualità di *grande sogno* della poesia stessa, «stella-nova / in faccia al sole ai boschi alle insidiose tardità»⁸⁸, che col suo solo presentarsi dinanzi ai referenti li assume in se stessa, parificandoli e portandoli verso l'astrazione (*insidiose tardi-*

⁷⁸ Ivi, p. 250.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ecloga IX. Scolastica*, Ecl [pp. 254-257], p. 254.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Bleu*, Ecl, p. 261.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Si veda, per il migliore esempio di poesia integralmente cratifica, il Caproni di *Fatalità della rima*: «La terra. / La guerra. / La sorte. / La morte» (*Res Amissa*, in *L'opera in versi* [1988], edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009 [pp. 755-920], p. 811.

⁸⁶ *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, Ecl, pp. 245-247. «La questione fondamentale del testo viene posta nei primi versi della voce *b*: la poesia chiede di poter affiorare alla *lingua*, una lingua che dovrà essere un codice, un *programma* che superi l'*informe*, e dovrà al tempo stesso rispondere a dei requisiti di concretezza, superando la pura percezione formale. La replica di *a* è una sublime poesia d'amore per la poesia stessa. Il suo fiato salvifico, il suo impulso a connettere amorosamente gli sparsi elementi del reale, la facoltà che essa ha di conciliare io e mondo si fa cogliere, non senza fatica, anche nei momenti di più abietto distacco dalla natura» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1478).

⁸⁷ *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, Ecl [pp. 245-247], p. 246.

⁸⁸ Ivi, p. 247.

tà) di un tricolo omologante senza disgiunzioni diacritiche. È poi da notare che il fenomeno si presenta almeno una volta in tutte le ecloghe, e quindi nei testi in cui è più accesa la riflessione metaletteraria sul farsi della poesia, con punte parossistiche nell'*Ecloga VI. Ravenna, Macromolecola, Ideologie*⁸⁹, che presenta una quindicina di sequenze interessate. Il fortissimo agglutinamento asindetico andrà inquadrato, per questo testo, in una dimensione di contrasto semantico con la *Macromolecola* del titolo (che ricorre anche in corpo di testo con tre occorrenze aggettivali⁹⁰), la quale è, appunto, un grosso insieme di molecole fitamente interconnesse tra di loro⁹¹: la mancanza di virgole può dunque considerarsi emblematica, in questo testo, del compromesso tra infirmità e visione olistica dell'uomo e del reale, di contro alla visione organizzata ma frammentaria della chimica organica⁹².

È interessante notare, adesso, la forte complementarità oppositiva che si stabilisce, sia sotto il profilo formale che sul versante semantico, tra il procedimento appena rilevato e un altro tratto notevole che compare nella scrittura zanzottiana proprio all'interno delle *IX Ecloghe*, ovvero la tendenza a ridurre l'intera struttura frastica a un singolo residuo lessicale, spesso sincategorematico, in un'estrema volontà di semplificazione dell'istanza comunicativa che sembra sfiorare di poco un definitivo silenzio, laddove le prime microfrasi di questo tipo a comparire nella raccolta sono, effettivamente, costituite dalla sola congiunzione «E». La prima occorrenza, presente in *Per la solenne commemorazione della morte del «Servus Dei» G. T.*⁹³, è rilevata come notevole da Dal Bianco:

Si noti l'oltranza stilistica in punta del v. 15: l'enunciato rifiuta un senso compiuto e si riduce a una congiunzione, «E.», ma procurando l'endecasillabo⁹⁴. Lo

⁸⁹ *Ecloga VI. Ravenna, Macromolecola, Ideologie*, Ecl, pp. 240-243.

⁹⁰ *Spirali macromolecolari* (ivi, p. 241 e 242) e *riflessi macromolecolari* (ivi, p. 243).

⁹¹ Proprio degli elementi fondamentali della chimica biologica, come le proteine, il DNA e l'RNA, ma anche di diverse materie sintetiche (fibre tessili, plastica ecc.): inquietante punto di contatto strutturale tra le strutture organiche e gli ipertrofici prodotti dell'industria chimica.

⁹² Si legga l'ironico interrogativo d'autore nelle note alla raccolta: «*Macromolecola*: parola fatta degna di presiedere alla nostra realtà?» (*Note*, Ecl [pp. 263-264], p. 263).

⁹³ *Per la solenne commemorazione della morte del «Servus Dei» G. T.*, Ecl [pp. 228-229], p. 228. Il testo è dedicato a «Giuseppe Toniolo, fondatore della sociologia cattolica» (S. Dal Bianco, PPS, 1473). Il riferimento a questa figura andrà però colto anche nella dimensione del provincialismo trevigiano tipico di Zanzotto (Toniolo, nato a Treviso nel 1845, è stato sepolto nel Duomo di Santa Maria Assunta di Pieve di Soligo ed è quindi, in un certo senso, un personaggio del colore religioso locale). Interessante anche notare che il testo zanzottiano precede di qualche anno il decreto di eroicità delle virtù, promulgato da Papa Paolo VI nel 1971, cui è seguito un percorso che è culminato nella canonizzazione e beatificazione di Toniolo (2011 e 2012 rispettivamente).

⁹⁴ Questo suggerimento, per cui la proposizione «E.», ridotta all'osso della mancanza comunicativa, serva però a ricostituire una corretta unità classica nel verso, è sicuramente da accogliere: lo si accosti proficuamente a una simile evenienza per la quale, nei cosiddetti *Accorgimenti di Memoria* di Giacomo Leopardi [*Zib.* 223 (23 agosto 1820)], la parola «immortalità» è ridotta, con sincope di [i], alla non ortografica «immortalà», che però, fondendosi metricamente con

stacco sospensivo equivale a un cambio di strofa. Nel senso di una sospensione mistico meditativa vanno anche i numerosi forti *enjambements*⁹⁵.

Questa proposizione minima interviene in un passaggio vocativo, dove l'operatore poetico richiede a un essere superiore (al solito ammezzato tra divino naturale e possibilità poetica) attenzione verso «quello / che dicono tuo servo / e forse poté, forse fu»⁹⁶. Alla divinità si implora di osservare l'operato umano⁹⁷ e la condizione traumatica del distacco dalla realtà della vita all'ignoto della morte, fino a concedere un miracolo naturale talmente esiguo da risolversi nella parodia di un *adynaton*:

Vedilo, polvere ed acqua, lui
 qui nella jungla venusiana. E.
 Vedi, vedi anche il radar, lo psichisma
 sfatto da eccessi e ostinazioni,
 da usi fuori limite,
 vedi lui vorticoso
 di filamenti, fisimoso
 di ganci come lappola, vedi
 la sua testa di lappola.
 E fa tu: che un poco d'azzurro,
 solo, da sopra i monti,
 un azzurro come
 gemma d'albero, come
 il venir meno dell'ira-dei,
 splenda – anche se tardi – prima di sera,
 unico premio
 a chi fu, a chi non fu servo tuo [corsivo mio]⁹⁸.

l'aggettivo «selvaggia», riconduce il sintagma nella propria interezza ai ritmi di un sicuro settenario. Globalmente, i due fenomeni testimoniano di quella situazione di incontro/scontro che caratterizza sintassi e metrica nei componimenti dal ritmo classico, a tutto vantaggio, in questo caso, della seconda polarità, quasi a voler rimarcare l'insanabile barriera che divide il principio eufonico della tradizione dalle norme arbitrarie che regolano lo scambio informativo e l'etichetta (anche banalmente grammaticale) della scrittura.

⁹⁵ S. Dal Bianco, PPS, p. 1473.

⁹⁶ *Per la solenne commemorazione della morte del «Servus Dei» G. T.*, Ecl [pp. 228-229], p. 228.

⁹⁷ Nello spazio di otto versi si conta un *vedilo* cui fanno coda ben quattro *vedi*, due dei quali in contiguità. Ma il tema di una visione incrociata tra l'aspetto sovrumano della coscienza poetica e la finitezza umana è canonico in *IX Ecloghe*: si pensi alla poesia *Palpebra alzata* (Ecl, pp. 238-239), polemicamente dedicata all'*Ecole du regard*, e alla persona di *Polifemo* che compare in luogo di *b* nell'*Ecloga IV. Polifemo. Bolla fenomenica, Primavera*, (Ecl, pp. 213-214) la quale stupendamente dà misura di come alla poesia "frigga" «nel cavo fondo della vista / il renitente trapano, la trista / macchina, il giro viziosissimo» (ivi, p. 214) dello spesso terrifico stato di fatto della realtà.

⁹⁸ *Per la solenne commemorazione della morte del «Servus Dei» G. T.*, Ecl, pp. 228-229.

Quell'«E.» sarà allora, nel contesto specifico, non soltanto «sospensione mistico meditativa» ma estrema concentrazione delle richieste umane, sintesi della volontà di un contatto positivo con il divino e della necessità di percepirsi come esseri desideranti, alla ricerca di aggiunte e addizioni che migliorino la tollerabilità della propria assai perfettibile condizione mortale⁹⁹. Si potrebbe, per risalire dal frammento incompiuto a un'unità di senso, sciogliere la reticenza in un «E vedi», o nell'«E fa tu»¹⁰⁰ che compare a seguire: l'aver ridotto l'invocazione alla sola congiunzione, a ogni modo, permette una generazione verbale assoluta e dilata incredibilmente il senso del vocativo, unendovi anche, attraverso la vistosissima *béance* morfologica, tutte le categorie possibili del dubbio e del-

⁹⁹ Coerentemente con altri passaggi di *IX Ecloghe*, dove il vocativo (toccando anche i toni di una para-geremiaca lamentazione) è in effetti espresso soltanto dal proprio esprimersi: «Chiedono, implorano, i poeti, / li nutre Lazzaro alla sua mensa, / come cigni biancheggiano» senza ulteriori specifiche, in un testo che si chiama appunto *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, Ecl [pp. 202-204], p. 203. Non sfugga, in *obscuritas* nella similitudine eluardiana, il preciso riferimento di poetica: se i cigni, antonomasticamente bianchi, sono qui impegnati nell'attività presumibilmente passiva di “biancheggiare” “significare la propria connaturale e intrinseca bianchezza”, così il “chiedere” e “implorare” dei poeti andrà visto alla stregua di un'azione cooptata dal semplice essere invischiati negli scivolosi discorsi della lirica e della lode – generalmente aventi a che fare con la vocatività rivolta a un referente *in absentia*. Coerentemente, nell'ultima *Ecloga*, la poesia dirà: «Io forse insegno a tollerare, a chiedere / ciò che illumina / più nel chiederlo che nella risposta» (*Ecloga IX. Scolastica*, Ecl [pp. 254-257], p. 256).

¹⁰⁰ Moltissime le affinità con *Al mondo*, LB, p. 301: «Mondo, sii, e buono: / esisti buona-mente, / fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto [...]. Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere / e oltre tutte le preposizioni note e ignote, / abbi qualche chance, / fa' buonamente un po'; / il congegno abbia gioco. / Su, bello, su. / Su, münchausen» (*ibidem*). Come dicevo, da queste consonanze minime di esiti è possibile risalire i legami generativi profondi tra le acquisizioni di *IX Ecloghe* e la produzione successiva. La citazione da *La Beltà* permette anche di segnalare un tipico fenomeno di incompiutezza strutturale non ancora pienamente maturato nella raccolta in esame in questo paragrafo ma estremamente interessante sotto ogni profilo: la disgiunzione infraverbale di prefissi e suffissi a scopo di ampliamento del significato e di *repêchage* etimologico-archeologico, qui praticata in un verso e tematizzata in quello seguente. Ciò che mi interessa sottolineare è il carattere semanticamente costruttivo di una simile operazione, troppe volte recepita soltanto al livello deflagrante della *pars destruens*. In questa poesia l'uso di una formazione anomala come (ex-de-ob etc.)-sistere permette a chi testualmente la dichiara di dilatare i confini del proprio vocativo anche al di là delle stesse possibilità enunciative e definitorie di cui il linguaggio umano e la cognitività che vi si sottende dispongono: si tratta dunque di un tentativo colossale di ampliamento della comunicazione e del senso. Inoltre, sebbene sia vero che ne *La Beltà* i «significati culturalmente acquisiti passano in secondo piano o vengono destituiti di autorità, mentre gli elementi secondari (sincategorematici: *ogni, un, e, o*, ecc.) della catena verbale, i prefissi, i suffissi e i morfemi in genere (ex-, de-, ob-, -issimo, -ine, ecc.) sono trattati come portatori di un significato autonomo» (S. Dal Bianco, PPS, 1484), bisognerebbe forse considerare statutario, in poesia, un portato semantico per tutti gli elementi della frase, compresi quelli minimi. Si legga anche Barilli: «Del resto, è sbagliato credere che, varcata la soglia dell'unità verbale, si perda la sfera dei significati, o del senso in genere: anche gli spezzoni (lessemi, sillabe, fonemi) grazie all'omofonia, alle rassomiglianze, alle interpretazioni e ricostruzioni congetturali, riescono a intenzionare sensi in grande abbondanza; anzi, per questa via si raggiungono un'“ambiguità”, una polisemia ben più ricche di quelle che nascono mantenendo il rispetto dei singoli vocaboli» (R. Barilli, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale* cit., 1981, p. 12).

la sfiducia. Le altre due occorrenze si segnalano nella poesia «*Lattimo fuggente*», dove «l'uso assoluto della congiunzione "E" [...] è emblematico dell'anelito del soggetto a farsi puro tramite, luogo di unione fra il momento percettivo e la sua traduzione in parole, in poesia»¹⁰¹. Anche in questo caso, è sufficiente una semplice lettura per notare il carattere vocativo di queste strutture frastiche minime:

E. E, puro vento, sola neve, ch'io toccherò tra poco.

Ditemi che ci siete, tendetevi a sorreggermi.

In voi fui, sono, mi avete atteso,

non mai dubbio v'ha offesi.

Sarai, anima e neve,

tu: colei che non sa

oltre l'immacolato tacere.

*Ravvia la mia dispersa fronte. Sollevami. E [corsivi miei]*¹⁰².

Complessivamente, nell'ambito della raccolta, i due fenomeni di incompiutezza strutturale fin qui presi in esame sembrano equipararsi e porsi a reciproco complemento, bilanciando, nella raccolta, momenti di forte sprezzo della coordinazione sindetica a concentratissime valorizzazioni semantiche della sincategorematicità congiuntiva. Attraverso i due tratti reciprocamente considerati si manifesta allora – nella concreta sostanza morfosintattica dell'espressione linguistica – uno degli assiomi (o, se si vuole, dei traumi) fondamentali all'interno del sistema delle *IX Ecloghe* e cioè la schizi tra una volontà enunciativa travolgente che inizia a trovare blocchi sempre più frequenti all'espressione¹⁰³ e il saltuario presentarsi di un'infrangibile interdizione di parola, entrambe connesse, con esiti anche psichicamente drammatici, alla natura quintessenziale dell'atto poetico:

Sul piano della forma, l'opposizione tra afasia e verbalizzazione è rappresentata, al limite, rispettivamente dal silenzio e dalla vociferazione babelica. Il primo simboleggiato da bianchi entro l'allineamento tipografico, o dal tratteggiato; equivalenti della seconda sono invece le giustapposizioni di sequenze o la cumolazione di vocaboli, ove sia espunto ogni nesso di saldatura concettuale e ove si dia, ad un tempo, la massima apertura a elementi appartenenti a istituti linguistici diversi (l'italiano si associa al dialetto, al francese, al tedesco, al latino ecc.)¹⁰⁴.

¹⁰¹ S. Dal Bianco, PPS, p. 1477.

¹⁰² «*Lattimo fuggente*», Ecl, p. 244. «Si segnalano parecchie anomali e "arditezze" sul versante prosodico (nessi vocalici) e sulla segmentazione sintattica, a cominciare dai due versi considerevolmente dilatati per l'uso assoluto della congiunzione "E", già riscontrata in *Per la solenne commemorazione*... Lo stilema è emblematico dell'anelito del soggetto a farsi puro tramite, luogo di unione fra il momento percettivo e la sua traduzione in parole, in poesia. È ciò che resta del motivo del *ponte*, presente nella poesia di Z. fino da VG, secondo un processo di affinamento delle categorie tematiche in categorie linguistico stilistiche» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1477).

¹⁰³ Dopo gli accreditamenti, soprattutto semantici, già fatti in questo senso con *Vocativo*.

¹⁰⁴ S. Agosti, *Zanzotto o la conquista del dire*, in *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*,

A questa situazione sconnessa va riferito certamente il *semantico silenzio* «della natura in quanto fonte di poesia»¹⁰⁵ che compare in *Riflesso*¹⁰⁶, testo che non casualmente ruota intorno a un verso centrale unicamente costituito dal passato remoto *chiesi*. La poesia-natura è così connotata, nell'ambito del testo, attraverso la prerogativa di manifestarsi a (o, entusiasticamente, ne) l'operatore soltanto tramite una diffrazione massima della propria essenza, come si evince oltretutto dal titolo, *Riflesso*, e dalla terzultima parola (in punta al penultimo verso) che è *eco*¹⁰⁷. È quindi possibile che il non dire o non dire completamente, a quest'altezza, vada letto non solo in una dimensione mimetica al mancato rispondere della poesia, ma anche in un'ottica di timor panico reverenziale nei confronti di una risposta che, qualora dovesse arrivare senza filtri di sorta, sarebbe così insostenibilmente iper-semantica da divenire esiziale (e indicibile, dunque, per eccesso)¹⁰⁸. Cooperano con questa possibile interpretazione altri momenti del libro, esemplarmente il verso vocativo «Oh, una sola risposta: e tutto / t'insegnerò, sed tantum dic verbo»¹⁰⁹, il quale – pur rivolgendosi a una poesia che tarda a concedere la propria prima scintilla (in senso valeryano) – afferma quanto un intervento anche minimo di tipo ispirativo si risolverebbe in una messa in forma globale di tutto il leggibile e il rappresentabile (laddove, ovviamente, con «tutto / t'insegnerò» non va inquadrata soltanto una somma potenzialità pedagogica, quanto la possibilità di ricondurre il complesso della realtà *in segni* come forma estrema di lode e di omaggio).

Venendo poi a trattare delle altre tipologie di fenomeni, si registrano alcuni esempi di frasi fortemente lacunose, non frequentissimi ma con sufficiente regolarità. In questi casi, ellittici di qualche componente ma meno lampanti di quello appena descritto, la strategia dell'incompiuto stinge in un più comune procedimento di reticenza deittica (quasi su un ipotetico versante morfologico del concetto leopardiano di vaghezza):

Milano, Rizzoli, 1972 [pp. 209-218], p. 215.

¹⁰⁵ S. Dal Bianco, PPS, p. 1472.

¹⁰⁶ *Riflesso*, Ecl [pp. 221-221], p. 222. «Tale semantico silenzio può essere letto come assenza di espressione significante e al tempo stesso come silenzio che proprio perché manca di espressione è significativo» (B. Allen, *Verso la «beltà»*. *Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. 181).

¹⁰⁷ Da notare come significante il fatto che i due referenti inquadrino tanto la natura grafico-visuale che quella fonico-uditiva del manifestarsi della poesia; ricordando anche che, a un qualche livello, si è nel regime dell'allucinazione sensoriale che è comunque in linea con le ascendenze magiche e taumaturgiche dell'operazione poetica intesa in senso antropologico.

¹⁰⁸ Simile è, ad esempio, il concetto di vuoto nell'estetica orientale, il quale, in accordo perfetto con i cromatismi del nero, non è effettivamente visto come una mancanza bensì nei termini di una concentrazione di presenza tale da risultare e venir percepita come nulla (il che, passando al registro poetico, conduce verso l'idea di un silenzio che è l'inintelligibile somma compresente di tutte le voci, di tutti i suoni e di tutte le possibilità di espressione congiunta di qualunque senso e qualunque istanza). Si veda Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹⁰⁹ *Ecloga IX. Scolastica*, Ecl [pp. 254-257], p. 256.

Resta, umano, con noi. E cessa»¹¹⁰, «Credi»¹¹¹, «Ancora qui. Lo riconosco. In orbite / di coazione»¹¹², «Non tesi, terra energia, spirito / nemmeno, non carne civile o intimo. / In chiave di fuoco o di tenebre. / Ma retina o reticolo, / ma poi trama ed omento: convenzione / prima in cui tutto si rifà ragione»¹¹³.

Sono altresì presenti casi che sfruttano a fini espressivi una mancata coordinazione sintattica:

[...]le tue foglie movendo / bagliori come d'insetto nel lago / albuminoso che fu notte fu giorno / occhio in gioia occhio in lutto»¹¹⁴, «Ché dire, emergere, / (anche se sogno / è questo stesso sillogismo) / specchi di sé risplendono: sovrana / convenzione»¹¹⁵, «(ogni essere / ogni segno ogni senso attraversato / da una corrente di menzogna: pseudo: / non sogno, falsità»¹¹⁶.

Particolarmente notevole la «corrente di menzogna: pseudo: / non sogno falsità», testimone dell'uso del doppio punto, che diverrà tipico in Zanzotto, come mezzo per interpolare giustappositamente elementi di cui sia necessario esaltare la semanticità al di là del ruolo grammaticale normalmente svolto, per cui, qui, *pseudo* si isola e perde il valore prefissuale, sostantivizzandosi fino a divenire sinonimico¹¹⁷ rispetto ai contigui *menzogna* e *falsità*. Accomunabile, per l'aberrazione diacritica che lo determina, l'ultimo verso vocativo-esclamativo di *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, «(oh: vino d'Ismaro; oh: vita; oh: primavera)», dove è evidente l'uso interpuntivo anomalo in funzione di pausa equiparativa (ma anche singulto, scarto enunciativo-tonale).

Tra gli altri procedimenti interessanti si segnala, sotto il profilo della punteggiatura, una sporadica tendenza alla sospensione della frase in assenza di punto conclusivo¹¹⁸, già vista nelle raccolte precedenti. Esempi simili si rintracciano al termine della seconda e ultima parte di *Ecloga III. La vendemmia*, dove la riflessione bucolica sui motivi del vino e dell'ebrietudine poetica si tingono di toni elegiaci, precipitando in una sequenza connotata dalle solite catene di puntini sospensivi e da un *Noi* terminale, microfrastico e ulteriormente irrela-

¹¹⁰ *Sul Piave*, Ecl [pp. 225-227], p. 227.

¹¹¹ *Ecloga VI. Ravenna, Macromolecole, Ideologie*, Ecl [pp. 240-243], p. 242.

¹¹² «Lattimo fuggente», Ecl, p. 244.

¹¹³ *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*, Ecl [pp. 259-260], p. 259.

¹¹⁴ *Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, Ecl [202-204], p. 203.

¹¹⁵ *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, Ecl [pp. 245-247], p. 247.

¹¹⁶ *Ecloga VII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere*, Ecl, p. 250.

¹¹⁷ O, più correttamente, semi-sinonimico, laddove, rispetto a *menzogna* e *falsità*, *pseudo* sembra poter assumere un valore da riferirsi soprattutto al livello di coerenza logica degli enunciati, in senso post-aristotelico.

¹¹⁸ Non si parla, per ora, dell'analogo caso in *Prova per un sonetto*, Ecl, p. 259: il testo è infatti argomento del paragrafo successivo.

to in una poesia che non presenta altri riferimenti alla seconda persona plurale:

Madore, fumo, lume
 d'immagini, d'incontri, di conati

 Parola d'ordine
 d'altri milioni d'anni, d'altri defunti eoni,
 triviale slogan. Noi
¹¹⁹

Altro testo caratterizzato da una diffusa avversione per il punto (non ne compare nessuno) è poi *13 settembre 1959 (Variante)*¹²⁰: una catena appositivo-attributiva di connotazioni lunari che vive di un proprio incessante svilupparsi in lungo, senza possibilità, appunto, di definitivi momenti d'arresto¹²¹. Si tratterà, in entrambi i casi, dell'abolizione delle strutture demarcative tra la parola e il silenzio, la quale determina uno sconfinamento ideale delle prime nel secondo.

Un breve discorso a parte merita infine la penultima poesia di *IX Ecloghe, Epilogo. Appunti per un'Ecloga*¹²², manifesto poetico che contiene, in nuce, le acquisizioni che saranno proprie delle raccolte successive. Per Dal Bianco:

Si tratta di un progetto per una poesia futura che sarà radicalmente diversa dalle precedenti. *A b* come interlocutore di *a* si aggiungono *c, d e e*, le nuove identità della poesia. Queste nuove personificazioni della poesia però non si esprimono direttamente nei versi. La loro presenza in quello che si delinea come un monologo è affidata alle parentesi e ai caratteri corsivi che sono sistemi di significati ritenuti validi da *a*. Se l'eredità di questo poeta moderno, ovvero un dono che egli deve trasmettere, è il riconoscimento che *vale ogni segno*, come *b* gli aveva detto nella nona ecloga, allora la poesia futura potrà avvalersi di qualsiasi sistema di segni. In questo mosaico di valori si può forse trovare una risposta all'invocazione, *insegnami*, poiché un universo di segni capace di svelare ciò che sta dietro al segno, deve anche indicare il soggetto che resiste al segno, il soggetto che ha raccolto con la mano sinistra, attraverso citazione e metafore, la minaccia insita nella riluttività della determinazione linguistica¹²³.

¹¹⁹ *Ecloga III. La vendemmia*, Ecl [pp. 210-211], p. 211.

¹²⁰ *13 settembre 1959 (Variante)*, Ecl, p. 205. «Il gioco etimologico, l'allitterazione, la paronomasia sono portati all'eccesso, mentre la libertà vigilata delle associazioni attinge a una pluralità di codici – il latino, il calco greco, i linguaggi delle scienze, l'allusione leopardiana – la cui presenza è di per sé un sintomo di espropriazione e di perdita» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1465).

¹²¹ Il testo, molto bello, è colto in tutta la sua crucialità nel commiato da Zanzotto di Antonio Tabucchi (Antonio Tabucchi, *da Andrea Zanzotto*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013 [pp. 256-258], p. 258).

¹²² *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*, pp. 259-260.

¹²³ B. Allen, *Verso la «beltà»*. *Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. 209.

A interessarci, in questo testo, sono dunque soprattutto le verbalizzazioni catalogiche delle persone della poesia, che sembrano suggerire terminalmente alla figura del poeta le nuove formule di cui dovrà servirsi per permettere alla propria arte di sopravvivere nel minaccioso panorama della contemporaneità (sia linguistica che socio-politica e culturale). I quattro interventi, ognuno racchiuso nello spazio di un singolo verso e intervallati dalle risposte di *a*, sono i seguenti:

b – (*materia, macchie, pseudo-braille*)

[...]

c – (*codici vari per tutti i suoni*)

[...]

d – (*catena di dattili, spondei etc.*)

[...]

e – (*simboli matematici etc.*)¹²⁴

È evidentissimo (nonché paratestualmente indicato) l'*appeal* da appunto preparatorio e privato di queste sequenze (per quanto formalizzate dall'uso del corsivo e da una strutturazione che anche tipograficamente si ripete identica), dove le forme verbali sono bandite e viene espunto tanto l'uso dei punti che quello delle lettere maiuscole. In esse si delineano, seguendo un principio di incompiutezza strutturale che strizza l'occhio ai sottomateriali da officina poetica, gli elementi sui quali si abatterà l'istanza innovatrice dell'autore: il mondo nella propria qualità di referenza visuale (*b*), la semiologizzazione dei costituenti minimi del fono/fonema, anche non linguistico (*c*), l'assetto metrico colto come alternanza di quanti ritmici (e fuori, quindi, dalle canoniche mensurazioni versuali) (*d*), il riferimento alla matematica e più in generale alle conoscenze tecnico-scientifiche (*e*). A queste sollecitazioni *a* risponde in modo sostanzialmente grammaticale, tranne che nell'ultima strofa:

a – Integrando, sul limite, sospinti

solo minimamente sopra il suolo

dell'impossibile, impassibilmente

qui, e pure qui a dire l'impossibile

e il possibile. E reversibilmente

.

Avverbio in «mente», lattezza sicurezza¹²⁵

dove spiccano il consueto taglio segnalato dai puntini di sospensione, l'elisione di due punti fermi consecutivi, l'incompiutezza della struttura frastica in «E reversibilmente» e la tematizzazione metaletteraria dell'avverbio, con risvolti alla

¹²⁴ *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*, Ecl [pp. 259-260], p. 259.

¹²⁵ Ivi, p. 260.

Da Lentini, nel primo emistichio dell'ultimo verso, in un sintetico recupero di quasi tutti i procedimenti in cui ci si è già imbattuti. Nel complesso, quest'ultima poesia compie verbalmente, in senso quasi performativo, quel movimento di scarto e di avanzamento che l'intero *IX Ecloghe* prepara, lungo il proprio tortuoso percorso dialettico tra le ragioni tradizionali della forma come sostentatrice di bellezza e le tentazioni (mai ludicamente liberatorie) di una scrittura informale e destrutturata che, pure, la poesia stessa finisce per indicare come necessaria alla prosecuzione del proprio "culto". Ed è sul filo di una terminalmente raggiunta «lattea sicurezza», propria della madre e delle muse ed "*erchomena*" sopra l'impossibilità dello stare al mondo (e dello starvi con tanta presa di parola e di posizione), che si conclude, in *IX Ecloghe*, il preludio o il principio della *Beltà*.

4. «Prova per un sonetto»: il canone e l'eloquenza del silenzio

Come ultima indagine sull'incompiutezza strutturale nelle *IX Ecloghe*, ma soprattutto come *hapax* procedurale in tutta l'opera poetica di Zanzotto, sta l'enigmatico sonetto interrotto al quinto verso che compare tra gli ultimissimi testi della raccolta¹²⁶. Questa *Prova per un sonetto* si trova in un sensibile luogo di convergenza tra due passioni ricorrenti di Zanzotto: la frequentazione manieristica e post-arcadica del sonetto e la predilezione per la valorizzazione dello spazio bianco, vuoto visivo e silenzio uditivo, sempre eminentemente semantico. La poesia è un esempio quasi antonomastico di incompiutezza strutturale che poggia la propria leggibilità sull'enciclopedizzazione del canone poetico, e il riconoscimento di appartenenza architettuale sulla segnalazione, nel paratesto, di una soluzione divergente e parziale. Inoltre, si tratta anche di un luogo dove proprio l'interruzione, l'assenza di fine e il silenzio si fanno garanti tanto del senso che di una perfetta *mise en abyme* cabalistica dell'intera raccolta di provenienza. Si leggano subito i cinque versi che la compongono:

L'informe mondo, l'informale sete
d'esistere, ombra, monti, fiumi, verde,
sensi e occhi mai nati, orme inconcrete
d'una forza che in sé chiusa si perde,

forse un paese diviene, una pausa¹²⁷

¹²⁶ È il terzultimo microtesto, "corollario" di *Ecloga IX. Scolastica* e seguito da *Epilogo. Appunti per un'Ecloga* e dal francofono *Bleu* (che, più che di poesia, ha valore di epigrafe o di *explicit*, come se fosse in citazione da un altro autore).

¹²⁷ *Prova per un sonetto*, Ecl, p. 258. A seguire il commento di Dal Bianco: «Una quartina di endecasillabi a rima alterna più uno irrelato, che ospita il verbo reggente ed echeggia l'*incipit*, sempre di ritmo dattilico, di *El Martire, primavera I*: "Il monte scende, paese diviene". L'accostamento *paese. pausa* è generato dalla somiglianza fonica, con un sospetto di fonosimbolismo

A voler parafrasare o comunque “commentare” il testo, si noterebbe subito il movimento fondamentale, che assegna alla quartina la descrizione, in petrarcheggiante elenco, dell’*informe mondo* e dell’«informale sete / d’essere», connotati dalle «orme inconcrete / d’una forza che in sé chiusa si perde» e all’ultimo endecasillabo a rima irrelata il compito di dimostrarne la traduzione in una dimensione fronteggiabile, riposante e umana, di *paese* e di *pausa*. La ripresa della forma-sonetto, pur nella mutilazione, si lega invece a un testo vicinissimo nella stessa raccolta, *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*¹²⁸, che è un compiuto e determinato sonetto di sapore arcadico. Su questa alternanza di informalità, sia tematizzata che praticata, e di nobili forme auliche insiste Lucia Conti Bertini:

Ecco: l’informale da una parte, già rifiutato all’inizio dell’*Ecloga VII* («non sognerò l’*informe*») o accettato solo come alternativa al silenzio nell’*Ecloga* successiva («tu non cadrai, tu fiorirai per sempre / [...] facendoti / sanie *informale*, nigredo, liquame»), e infine sperimentato in proprio nella seconda sezione della *IX, Prova per un sonetto* [...]; la prigionia della struttura, che porta alla convenzione, al codice raggelante dall’altra. Ma la struttura è anche garanzia di non scadimento, è un argine contro quell’informe che pure fa capolino in un’opera costruitissima e strutturatissima come *IX Ecloghe*. A esorcizzare la breve tentazione, e proprio nel momento in cui l’informe riceve una collocazione d’onore entrando nel titolo (*Passaggio per l’informità*), ecco il sonetto petrarchesco, ecco la riassicurazione che prima che agli altri Zanzotto fornisce alla propria coscienza critica. Perché Petrarca è il simbolo della poesia assoluta, della poesia che non patisce aggettivi o confronti o legami, della poesia che si riconosce, e vuol vedere riconosciuta, la propria alterità rispetto alla storia, al fluire degli avvenimenti, ai fatti triti del vivere quotidiano¹²⁹.

Il contributo, che pure dà ragione di diversi tratti salienti e contestualizza in modo cogente il riferimento petrarchesco, mi sembra non lasci pienamente emergere l’accadimento essenziale della *Prova per un sonetto*, che risiede (come il titolo stesso informa) proprio nel suo carattere di incompiutezza¹³⁰. Un conto

subconscio: il rallentamento di entrambi i versi, la *pausa* nell’elocuzione, si deve ai nessi vocalici interni alle parole (*pAEse, divIEne, pAUsa*). Tuttavia la figurazione di un *paese* (una comunità, un riparo) concepito come *pausa* rispetto al dramma dell’io è emblematica della poetica di Z. fino da DP, e si lega alla vocazione civile e pedagogica estrinsecata nell’*Ecloga IX*. Il petrarchismo stilistico di questo “frammento” è attestato dagli accenti ribattuti in 6^a e 7^a sede ai vv. 3 (con sinalefe) e 4 e dall’accumulazione asindetica al v. 2» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1481).

¹²⁸ *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*, Ecl. p. 253. I due sonetti sono separati dal solo testo *Ecloga IX. Scolastica*.

¹²⁹ Lucia Conti Bertini, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 98-99.

¹³⁰ Anche Agosti, nel riferirsi alla pratica del sonetto all’interno di *IX Ecloghe*, inquadra diverse ottime rilevazioni sul valore di azzeramento temporale nell’arcaismo formale di Zanzotto, ma non tocca la questione specifica di *Prova per un sonetto*: «A una geografia della lingua, si assocerebbe così un’archeologia della lingua. Senonché – all’inverso di quanto di norma è impli-

sarebbe stato, infatti, circondare *Ecloga IX. Scolastica* con due sonetti perfettamente regolari, altra cosa è interporla tra uno terminato e uno non concluso e metricamente difforme; anzi, andando oltre nel ragionamento, si nota come *Prova per un sonetto* sia leggibile in quanto tale soltanto su espressa dichiarazione paratestuale, in mancanza della quale sarebbe probabilmente sembrata, tranne ai lettori più smaliziati, una semplice quartina di endecasillabi a rime alternate con coda endecasillabica irrelata. Andrà allora rintracciata una ragione per la quale sia stato necessario, «in un'opera costruitissima e strutturatissima come *IX Ecloghe*», inserire, a breve distanza l'uno dall'altro e praticamente in chiusura di raccolta, i due testi *esattamente* per come ci si presentano, nonché una ragione accettabile per la quale Zanzotto debba aver ritenuto di apporre la qualifica di sonetto a un testo che, effettivamente, è ben lontano dai requisiti di una riconoscibilità immediata. Avendo ben presente, dalle ripetute sottolineature critiche al riguardo, l'importanza che il non detto e gli spazi bianchi rivestono nella poetica zanzottiana, l'attenzione dovrà preferibilmente appuntarsi, in questo caso esemplare, più sui versi assenti, il cui numero è rigidamente garantito dalla canonicità del sonetto cui l'autore si riferisce, che su quelli effettivamente presenti. È quindi relativamente semplice realizzare che, se un sonetto contempla di norma quattordici versi, quelli che mancano alla *Prova per un sonetto* sono esattamente nove, come il dantesco numero di avvistamento della donna-poesia e, soprattutto, come le ecloghe che danno il titolo alla raccolta. Inoltre, il rapporto di compiutezza e incompiutezza che si istituisce tra *Notificazione di presenza sui Colli Euganei* e *Prova per un sonetto* è assolutamente simile (e rimarcato da contiguità testuali), a quello che intercorre tra le nove ecloghe effettive e il sospetto di una decima *in fieris* che è lecito postulare per *Epilogo. Appunti per un'Ecloga*: con valore di *mise en abyme* sia strutturale (dal finito all'incompleto) che ermeneutico (da una forma chiusa e calcolata alla necessità di uno sperimentalismo nei territori dell'informale). Mai come in questo caso il silenzio di Zanzotto è stato, letteralmente, un *silenzio semantico*.

cito in operazioni letterarie di questo tipo: vedi Eliot, Pound, ecc. – si tratta di un'archeologia volta non tanto a recuperare il tempo bensì a estromettere il tempo. Le stesse procedure – già menzionate – di simultaneità nell'assunzione delle scelte lessicali, vigono anche per quest'altro aspetto dell'esperienza. Così gli indici della distanza temporale, affidati alle citazioni latine, greche, o della tradizione italiana più illustre, o agli arcaismi e ai latinismi, convivono con i termini tecnico-scientifici, trattati come cascami dedotti dalla più spiccata modernità, indici stravolti del più aggiornato presente. Gli effetti – con evidente incremento di ironia – saranno quelli di una inibizione del “sentimento del tempo”, con conseguente paralisi della durata, sia esteriore che interiore. La storia, tanto esterna quanto interna alla dimensione dell'Io, si configura come immobile, e addirittura pietrificata. Di tali effetti di pietrificazione, l'esempio più clamoroso è quello fornito dalla ripresa della struttura chiusa del sonetto – più sul modello cinquecentesco del Bembo che su quello del Petrarca –, quale si dà con *Notificazione di presenza sui Colli Euganei*: sorta di “precipitato” – lessicale, stilistico e metrico – della visione archeologica, con conseguente, macroscopico effetto di pietrificazione della durata interiore» (S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto* cit., pp. XVI-XVII).

5. Da «Dittico e fistole». Un lavoro di sutura su cicatrice

La raccolta *Idioma*, pur nel suo risultare, per più motivi, linguisticamente bifronte (tra dialetto e italiano, tra oralità e scrittura letteraria, tra comunicazione piana e interdetta¹³¹, tra parola regionale vissuta tanto come idioma che come idiozia e idiotismo¹³²), mi è sempre apparsa come una tra le sillogi zanzottiane più compatte sotto il profilo tematico, sicuramente tra le più “leggibili” (laddove si consideri l’atto della lettura come un movimento in cui l’attraversamento testuale e quello cognitivo procedano di preferenza appaiati). Vero trionfo elegiaco di Pieve di Soligo, di Solighetto e Cal Santa e del solighese, *Idioma* è «il centro geografico della trilogia»¹³³ e soprattutto, in «un’affabilità tutta purgatoriale»¹³⁴, «il versante umano della trilogia e di tutta la poesia»¹³⁵ di Zanzotto: il luogo dell’opera poetica dove la riflessione sul linguaggio, sempre presente fin dagli esordi, viene inquadrata quasi unicamente nella dimensione orizzontale degli scambi comunicativi quotidiani e usata, non di rado pianamente, per affrontare la versificazione di una microsorialità degli affetti e delle memorie più intimi e terrestremente connessi alle dirette adiacenze della *domus*.

In una tale levigatezza di intenti e di risultati, spiccano ovviamente, proprio a rinforzare la tenuta generale del disegno, alcuni testi divergenti (per immagini, tonalità ritmiche, referenti e temi): tra questi, uno in particolare si mostra, fin dalla prima lettura, alla stregua di una ricchissima e lucente smagliatura, tanto più efficace e seduttiva proprio per il suo collocarsi, apparentemente, quasi “fuori posto” nell’articolazione complessiva della raccolta. Mi riferisco alla bellissima poesia da «Dittico e fistole», che riporto integralmente, prima di contestualizzarla nelle proprie caratteristiche specifiche e segnatamente in quelle che permettono di trattarla in rapporto all’argomento, qui in analisi, dell’incompiutezza strutturale in diretto rapporto alla geneticità microtestuale:

da «Dittico e fistole»

I

.....

¹³¹ «Affabile, di passo domestico e felpato è lo Zanzotto dialettale. Sull’orlo del dissolversi, sofferto districarsi, è invece la lingua strettoia»; così Dal Bianco, nel commentare i vari registri e «idiomi» di *Idioma* (S. Dal Bianco, PPS, p. 1639).

¹³² «*Idioma*: è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma idiozia. Lingua, lingua privata, fatto privato e deprimente; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al traboccarne fuori» (*Note*, Idm [pp. 811-814], p. 811).

¹³³ S. Dal Bianco, PPS, p. 1640.

¹³⁴ Ivi, pp. 1640-1641.

¹³⁵ Ivi, p. 1641.

Si eri la Diversa nel più sfacciato e arduo senso
 e per questo il tuo programmato autoannientamento
 e il mio infinito esserti sghembo, ancor oggi in un portento
 di memoria e malocchio si combinano, fanno fistola.

.....

Ma guidami ancora – e ti perdonerò
 le tue noncolpe – oltre i meandri di Rio Bo.
 Guidami come mascherina di un cinema infero,
 là dove s'impura nell'ultimo flash di necrosi
 dove nidifichi il mai scattato fotogramma oggi-sposi.
 Su quelle rive intasate di radici e schemi di ogni suicidio,
 tra latta e plastica, ad un nero che è stinto
 per troppa forza, monco per eccesso di zelo,
 guidami: su al punto bianco-pus che ben sai tu,
 là dove sta scritto che ogni OPUS è zero più pus.

II

.....

Oh cough cough di chi, persi i nervi e i bronchi più fini,
 nulla mai seppe di te se non quanto esprimi
 svagatamente reprimendoti, quasi vomituale madore...
 E ora leggendo le cicatrici di tanto malore
 ignora ormai dell'orrenda ustione le cause, al certo sublimi.
 Prego, sopporta questo che non è insulto ma ancora forse sussulto
 di fronte a un sillogisma violato. E tu nel favolistico
 cinema dove m'infilai per uno sgorbio quasi mistico
 dà ancora acqua e schiuma all'incendiata pellicola;
 nel gran fumo che attossica, nel nebbione
 infero accogli con la dovuta distrazione
 questo xenion di ruggine o reticolati o non so cosa:
 segno comunque di una devozione fistolosa¹³⁶.

Si presti, innanzitutto, attenzione al titolo¹³⁷. È da notare immediatamente che la stessa struttura morfologica del paratesto, con la preposizione *da* che introduce un nesso logico di provenienza e derivazione e il successivo inserto ci-

¹³⁶ *Da «Dittico e fistole»*, Idm, pp. 737-738 (sono riuscito a riprodurre in modo sostanzialmente fedele anche l'assetto tipografico del testo).

¹³⁷ In Zanzotto, oltretutto, l'aspetto paratestuale della titolazione svolge sempre un ruolo di grande rilievo (ci sarà occasione di citare, più avanti, una fonte d'autore al riguardo). Si veda, per uno studio generale sulle modalità di formazione dei titoli nella poesia italiana contemporanea, Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *Tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26.

tazionale «*Dittico e fistole*» tra virgolette basse¹³⁸, indica chiaramente una volontà di complicare, nella mente del lettore, la genetica del microtesto alludendo alle ragioni della sua escissione da quello che potrebbe addirittura sembrare il richiamo a una silloge assente. La mia sensazione personalissima, durante le prime letture, fu in effetti che dietro il sintagma di *Dittico e fistole* potesse nascondersi il ricordo di un'unità testuale maggiore, forse solo ideal-progettuale e non realizzata: in realtà, stando a quanto scrive Stefano Dal Bianco nel commento alla lirica¹³⁹, il rimando intertestuale del titolo si spiegherebbe in quanto il testo (coerentemente distinto in due sezioni con numerazione romana), sarebbe stato ricavato dalla rielaborazione di «due poesie distinte, che qui risultano tagliate e messe in sequenza»¹⁴⁰. Ancora una volta l'eventuale conservazione dei palinsesti in questione costituisce un piccolo mistero, ma non tale da pregiudicare un paio di osservazioni stringenti: va segnalata, quindi, sia la scioltezza con cui Zanzotto inserisce nel corpo vivo della propria raccolta un riferimento chiaro alle operazioni genetiche che sottendono all'elaborazione di alcune sue parti, sia il fatto che, nella sua concezione poetica, un testo possa considerarsi concluso e compiuto proprio accennandone la natura irrocerva di *patchwork*, desunto magari da un alveo di riferimento originario diverso da quello per il quale è stata poi fissata la destinazione conclusiva. Bisogna infatti considerare che, in poesia, ogni indizio ed elemento del linguaggio tende a caricarsi semanticamente al massimo grado possibile, e niente, soprattutto in un poeta attento ai propri mezzi come Zanzotto, può considerarsi inutile ed essere escluso dal quadro generale della significanza: il particolare statuto e del titolo e del testo, dunque, deve essere stato sentito come necessario dall'autore in un simile regime di

¹³⁸ Non sono molti, oltretutto, i titoli zanzottiani che includono virgolette basse (quelle alte si presentano in quantità ancora minore): se ne contano soltanto sette, di cui soltanto una, a parte da «*Dittico e fistole*», fuori di equivoco relativa a un livello autocitazionale che rimanda a lavori non realizzati o abortiti (si tratta del *Frammento di un poemetto «Pigmalione '70» non più ritrovato*, Pq, pp. 397-398). Quest'ultima menzione valga come conferma della disponibilità di Zanzotto all'inclusione, in luoghi paratestuali forti, di riferimenti alla genericità interrotta dei singoli testi.

¹³⁹ Riporto, a seguire, il commento di Dal Bianco nella sua interezza, dal quale prendo di necessità le mosse in una prospettiva di ampliamento: «In origine erano due poesie dagli esiti paralleli, che qui risultano tagliate e messe in sequenza. Il *Dittico* è però anche quello di poeta e poesia, cui si riferisce manifestamente il "tu". Nondimeno, nel viraggio sarcastico affiora la rievocazione scaramantica di amori perduti, risalenti ai primi anni Cinquanta. La *fistola* è una lesione canalicolare che difficilmente è mortale, ma ha la prerogativa di non cicatrizzare mai. Il testo è dunque una sorta di farmaco mal riuscito contro la poesia-fistola. L'antefatto sembra implicare una "scomunica" della poesia, cui non si riesce a dare corso. *Rio Bo*: ricorre a Palazzeschi per ironizzare sugli ameni "ruscelletti" poetici (vedi poi le *rive*) in un quadro di idillio che si tinge di *horror*. "Guidami come mascherina": cfr. *Sarlòt e Fijeto*; la poesia fa da guida per il regno dei morti. *Sillogisma violato*: poiché manca la premessa, l'aggancio al reale, cfr. i «soriti del tremendo» in Pq *D'un fiato* e GB *Ipersonetto VII* e (*ILL*) (*ILL*). *Xenion*: offerta all'anima del defunto (cfr. quelli montaliani). "Ruggine e reticolati": detriti vetusti (endiadi). *Devozione fistolosa*: "recidiva" "cronica"» (S. Dal Bianco, PPS, p. 1648).

¹⁴⁰ *Ibidem*.

evidenza. Anche i tre versi costituiti unicamente da diciannove puntini di sospensione avranno allora qui, come altrove in Zanzotto¹⁴¹, il valore di segnalatori di una dimensione lacerata e franta dell'unità testuale (non è possibile dire, però, se intervengano a segnalare l'esatta posizione dei tagli, o se semplicemente, come effettivamente paiono fare, indichino un lacunoso e faticoso percorso di transito tra una strofa e l'altra). Si rilegga anche, dopo l'inquadramento dell'incompiutezza strutturale di *da «Dittico e fistole»* nell'ottica pragmatica di un *labor forficis*, qualche nota zanzottiana intorno alla propria modalità di scrittura e composizione delle unità macrotestuali:

I miei libri comunque sono nati tutti per una loro quasi intimativa e persino minacciosa necessità al di fuori di ogni «programma», anche se la mia cultura tendeva a far proprie le istanze che a mano a mano si presentavano nel tempo. O io stesso le individuavo a mio modo, nel mio stare in disparte, sotto un'angolazione abbastanza imprevedibile. E ogni libro io lo trovavo già fatto, come una serie di strati di polvere venuti a depositarsi su qualche cosa, per una specie di *fall out* di minime segrete esplosioni, che ricadendo acquisisse esso stesso uno spessore. Nel giro di 4-5 anni nascevano così i miei libri, molto diversi l'uno dell'altro, quasi anelli di una catena, intrecciati tra di loro ma ognuno nettamente distinto, dislocato rispetto a quelli precedenti: anche se proprio una revisione, una nuova focalizzazione dei vecchi temi, del vecchio io, costituiva il nucleo attivante del procedere. Qualcuno ha indicato uno stacco violento tra la prima parte della mia espressione e quella più recente, ma, se è pur vero che gravi traumi hanno dato origine a questa evidente differenza, anche di linguaggio, tra le mie varie opere, io penso che continuità esista tra di esse, proprio perché sono strettamente connesse da un fatto di quotidianità. Non è che io scriva ogni giorno, anzi, lascio passare anche lunghi periodi senza scrivere nulla, nel più piatto squallore, ma "ci penso"; e quando questi versi, queste parole, singole o a gruppetti, cominciano a "volersi", a nascere, io li trascrivo sempre a mano, usando penne che mi diano quasi la sensazione di disegnare sulla carta o addirittura di bucarla, di attraversarla, e accumulo nel cassetto questo materiale non sapendo nemmeno bene che cosa esso sia. Quando è passato quel periodo che all'incirca corrisponde a un «grande mese» della vita, compio una specie di controllo, una ricognizione su questi materiali, e improvvisamente mi appare il profilo di un libro. Si accende allora il titolo, il quale per me ha un significato di estrema importanza; la semantica del titolo è rivelatrice e decisiva. Il titolo nasce per me come individuazione di una struttura in mezzo ad un coacervo. Così mi sono trovato a vedere le mie varie opere, da *Dietro il paesaggio* a *Vocativo*, IX

¹⁴¹ Ad esempio, in *Vocativo*, la funzione dei puntini era legata alla segnalazione dei versi espunti. Vedi S. Dal Bianco, PPS, p. 1464. La Allen estende tale valore anche a *IX Ecloghe*, considerandone la comparsa alla stregua di un verso non scritto, indicato alla maniera di Hölderlin da una riga di trattini (B. Allen, *Verso la «belia»*. *Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto* cit., p. 167). Un verso costituito da puntini compare anche in posizione d'apertura nel già ricordato *Frammento di un poemetto «Pigmaliione '70» non più ritrovato*.

Ecloghe a *La Beltà*, a *Pasque*, alla *Trilogia* a *Filò*, nascere secondo una loro dinamica interna, anche se non del tutto oscura alla mia coscienza, e certo legata ad elementi inconsci di estrema prepotenza, di cattivissima prepotenza¹⁴².

Fall out, *esplosioni*, *gravi traumi*, una necessità di sentirsi al lavoro sul linguaggio della propria poesia fino a *bucarla* e *attraversarla*, spinto da una *cattivissima prepotenza* che pare sfuggire persino a una completa gestione autoriale¹⁴³: al solito, Zanzotto resta il miglior interprete di se stesso e credo risultino più chiare, adesso, le possibili motivazioni implicate nella genesi di *da «Dittico e fistole»*, legata a uno smembramento che trova nuova unità grazie a un saldo lavoro di sutura su cicatrice¹⁴⁴.

Venendo agli elementi relativi al commento, noto innanzitutto come il dualismo lacerato che l'intera poesia suggerisce nell'immagine ricorrente di un incontro mancato cui fanno seguito inguaribili lesioni della cute¹⁴⁵ trovi un per-

¹⁴² *Autoritratto* [1977], PC [pp. 1205-1210], pp. 1208-1209.

¹⁴³ Si legga anche, a questo proposito, l'ottima ricostruzione delle modalità operative di Zanzotto poeta fornita da Beverly Allen sulla base di conversazioni avute con l'autore nel 1976: «Quando gli si chiede in che modo decida il contenuto di un libro, o quando esso sia pronto per essere pubblicato, Zanzotto parla dei cassetti della scrivania della sua casa di Pieve di Soligo. Questi cassetti funzionano come ripostigli delle opere in corso [...]: vi sono molti testi più o meno prossimi al compimento e che maturano quasi da soli, come funghi in una foresta [...]. C'è un momento in cui Zanzotto si accorge che, fra alcuni dei componimenti in via di maturazione nei suoi cassetti, si intrecciano delle relazioni. Noi sappiamo dai risultati finali, che non sempre si tratta di relazioni di corrispondenza. Sono di solito, relazioni di opposizione, variazione, contiguità o sostituzione. In particolare i modelli tematici tendono ad occupare il primo posto fra quelle caratteristiche associative e si può forse ritenere che tali modelli contribuiscano ad indicare a Zanzotto il criterio di scelta dei testi da riunire in uno stesso volume. Così, un libro di Zanzotto prende forma più per stratificazioni successive che in seguito ad un processo lineare di composizione. Una tale genesi in due stadi e su più livelli [...] rivela un atteggiamento significativo da parte dell'autore, un farsi da parte, un rifiuto di imporsi. [...] Sono i testi ad apparirgli gradualmente davanti in un disegno. Questo sembra conferire ad alcuni di essi, piuttosto che ad altri, quell'unità ontologica interdipendente che ne giustifica il raggruppamento in un'opera: il libro. Quelle poesie riposano nei cassetti come desideri inconsci o istinti, i quali, più o meno rimossi, entrano in strutture coscienti, indipendentemente dalla volontà soggettiva creando sintomi evidenti nel libro. Un tale modo di produzione esprime bene l'atteggiamento di Zanzotto che tende a partecipare piuttosto che a dirigere i processi di produzione testuale. [...] Ogni suo libro, frutto di diversi momenti di questo coinvolgimento, è unico; ognuno testimonia della sua peculiarità. Inoltre quello che chiamiamo momento non è unicamente temporale: momenti diversi possono sopravvenire simultaneamente e, in seguito, essere situati dall'autore secondo un criterio topico anziché cronologico [...]. Da queste considerazioni risulta che, a differenza dei poeti tradizionali, nei primi stadi della formazione strutturale dei suoi libri, Zanzotto mantiene sostanzialmente un atteggiamento di «consapevole passività» (B. Allen, *Verso la «beltà». Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto* cit., pp. 88-89).

¹⁴⁴ Evidentemente, per ragioni oscure forse allo stesso Zanzotto, i due testi necessitavano di fondersi e risolversi in una sola entità. Ciò che conta qui, comunque, è che di tale faticosa compulsazione si sia voluto tenere traccia nel titolo.

¹⁴⁵ Tutta la sfera semantica del malessere fisico è chiamata in causa, nei lemmi di *fistola*, *necrosi*, *monco*, *bianco-pus* e *pus*, *cough cough*, perdita di «nervi e bronchi», *vomituale madore*, *cicatrici*, *malore*, *orrenda ustione*, *sgorbio*, *devozione fistolosa*.

fetto riscontro nella tecnica costruttiva del testo che si è appena enucleata: la visione zanzottiana dell'amore si rispecchia qui in una dualità negativa che può risolversi in unità soltanto attraverso il lemma del ferimento, espresso dallo «xenion di ruggine o reticolati o non so cosa: / segno comunque di una devozione fistolosa». Il richiamo al Montale delle offerte postume è evidenziato da Dal Bianco¹⁴⁶ appunto per lo *xenion*; ma l'intero testo sembra indicativo di un'atmosfera montaliana diffusa, che dai confini di *Satura* retrocede fino al clima della *Bufera e altro* e delle *Occasioni*. Il tema presentato, infatti, è quello tipico della donna-poesia in grado di fungere da tramite tra il mondo delle referenze concrete e quello *autre* delle voci cosmico-divine e onirico-mortuarie. Si accosti, quindi, l'«ultimo flash di necrosi / dove nidifichi il mai scattato fotogramma oggi-sposi» direttamente all'occasionalità dei *'Flashes' e dediche*¹⁴⁷ da *La bufera e altro*, registrando semmai l'autoironica *diminutio* di Zanzotto, che sposta il *setting* della lirica dai viaggi internazionali di Montale alla dimensione ristretta di un proprio cinema di provincia, ma *infero*, dove si finisce «per uno sgorbio quasi mistico» e c'è necessità di chi dia «ancora acqua e schiuma all'incendiata pellicola», in un *gran fumo* di sapore dantesco, «che attossica». Anche la comparsa, duplice, dell'aggettivo *infero* mi sembra riferibile agli *Xenia* più oltremondani, considerati i riscontri terminologici desunti dalla ricezione zanzottiana di *Satura*:

La persona amata, «duplicato» anch'essa tra i duplicati, specchio e limite dell'io scrivente, delle antinomie da lui patite, è apprezzata per la sua vigile irrequieta umanità e sentita come irrinunciabile, ma è anche termine vagamente ossessivo, che si articola in una *demonologia* affettuosa/risentita, intimistica/mondana, scherzosa/cruda e che trova forse la sua sigla nella «*bellish fly*» [corsivi miei]¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Vedi *Infra*, p. 28, n. 139.

¹⁴⁷ La *necrosi* era invece comparsa (anche nel senso heideggeriano di «essere per la morte») in *Ecloga VII. Sul primato della poesia*, Ecl [pp. 245-247], p. 245; nel testo c'è anche un *sillogismo* (ivi, p. 247; è evidente e del tutto normale che i rimandi lessicali interni a un'opera omnia procedano per blocchi, tanto più che i vari *entimemi*, *sillogismi* e *sofismi* in Zanzotto hanno spessissimo il valore di un'operazione sibariticamente inautentica, denegante e gratuita nei confronti di una verità non riducibile a norme). È da notare, poi, che la tematica di *da «Dittico e fistole»* è estremamente vicina a quella di *IX Ecloghe* (che è in fondo un lungo e straziante vocativo d'amore del poeta nei confronti della poesia lirica, con tutte le ambiguità autoreferenziali che un simile gesto comporta); la poesia ne è quasi, sebbene decontestualizzata e cronologicamente molto successiva, una sorta di catafratta *mise en abîme* a distanza.

¹⁴⁸ *Postilla da In margine a Satura* [1971], FA [pp. 29-30], p. 30. In effetti, Zanzotto mette sempre in luce gli aspetti più oscuri e inquietanti della poesia di Montale, cogliendone, coerentemente anche col proprio lavoro e la propria personale poetica, specialmente gli aspetti putridi e deiettivi, escrementizi e sotterranei. Si consiglia vivamente, per approfondire l'argomento, la lettura di *L'inno nel fango* [1953], *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia – Scatologia)* [1971], *Da «Botta e risposta I» a «Satura» (appunti)* [1977] e *La freccia dei «Diari»* [1982], FA, pp. 15-20, 21-28, 31-38 e 39-44.

Sono invece tipicamente zanzottiani altri procedimenti attivi nel testo, come il terrifico *calembour* per cui «sta scritto che ogni OPUS è zero più pus»¹⁴⁹ o il fumettistico «cough cough di chi» «ha perso» «i nervi e i bronchi più fini», dove si intrecciano, ma neutralizzati dall'anglismo onomatopeico dei *balloon*, i consueti riferimenti biografici alla nevrosi e all'asma allergica. Il riferimento al palazzeschiario Rio Bo, immaginario borgo di una serenità utopica, mi sembra il più stringente fulcro d'ancoraggio tra *da* «*Dittico e Fistole*» e le ragioni tematiche di *Idioma*, per quanto espresso in sottile ma sostanziale litote («guidami ancora [...] *oltre* i meandri di Rio Bo [corsivo mio]») ¹⁵⁰; mentre un richiamo a *The waste land* può cogliersi nelle «rive intasate di radici e schemi di ogni suicidio / tra latta e plastica», con ninfe che sono partite per tornare a farsi guida poetica, seppur retrocesse al rango di maschera di sala. L'appellativo con cui è definita la figura femminile, *Diversa*, insiste paretimologicamente sul proprio essere musa, creatura che si fa petrarchescamente verso per difetto di presenza reale e che pure nel proprio scomparire tra le parole trova l'unica dimensione dalla quale emanare i propri – qui perniciosi – messaggi. Complessivamente, il testo si configura come un richiamo e un rovesciamento della lode che andava tutto sommato a buon fine nelle *IX Ecloghe*: la poesia è rimasta al fianco del poeta, almeno come termine ultimo del vocativo, anche quando si è incarnata nelle forme umane del non amore, del «mai scattato fotogramma oggi-sposi»; la si può spingere a fare ancora da guida, ma al prezzo di una reciproca destituzione psicofisica e unicamente verso gli aspetti più perturbanti del vissuto. Aspetti puntuali di contrappunto si rilevano in particolare nei confronti di *Ecloga VIII. Passaggio per l'infermità, La voce e la sua ombra, Non temere*, ricca «di descrizioni criptate di stati nevrotici»¹⁵¹ e abitata da una voce della poesia maternamente capace di conforto:

E anche la tua mano,
brezza, latte, levamen,
anche la mano tua sento posarsi
dolce e tuttavia piena
sulla mia fronte, come
se destandomi, infante, ecco il vomito

¹⁴⁹ Questo gioco paronomastico da enigmistica dell'orrore mi sembra abbastanza vicino all'emblematico grafema onirico di *Microfilm* (con l'ulteriore *trait d'union* dei referenti cinematografici). Vedi al riguardo Luigi Tassoni, «*Microfilm*: il sogno del caos, in *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002, pp. 21-65.

¹⁵⁰ Un *oltre* che qui sarà da intendersi, coerentemente alla mia proposta, non «dietro il paesaggio» ma effettivamente al di là, in altrove (o, al massimo, in quella porzione della terra affettiva e referenziale che è ormai vivibile soltanto nella propria componente suppurante, guasta – si ricordi che in Zanzotto, con movimento affine al Carducci più riuscito, la natura è anche la sostanza «negra» che conserva gli immarcescibili cadaveri dei lutti familiari).

¹⁵¹ S. Dal Bianco, PPS, 1479.

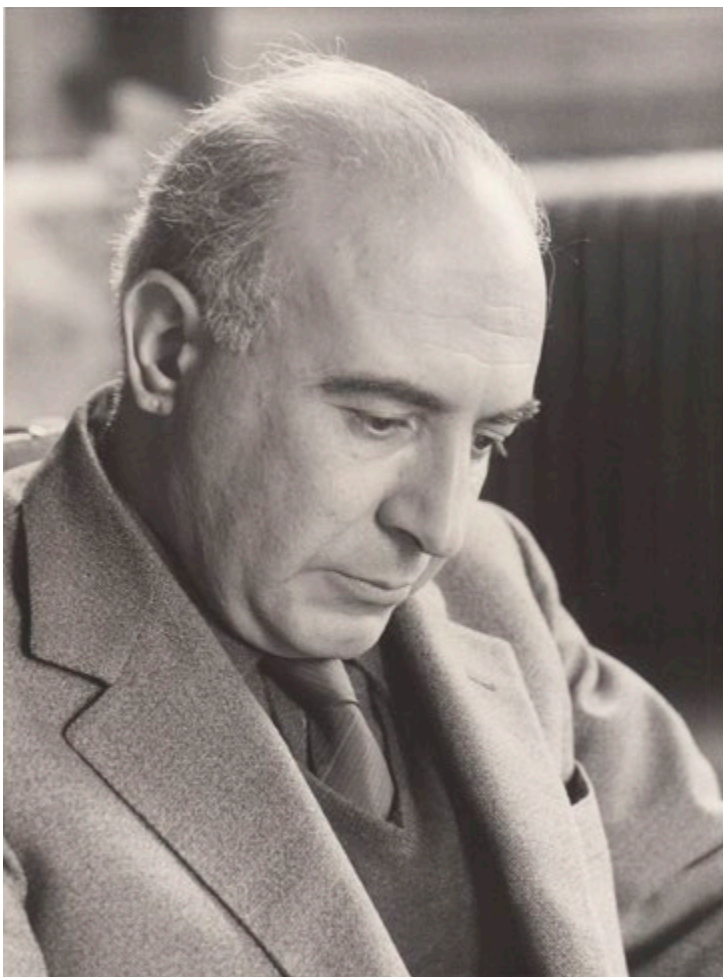
mi lacerava e un'altra mano
 infinitamente digitata
 m'aiutava premendo sulla fronte.
 Sento la mano tua e il mio morto
 sudore, jazz antichi
 frondeggiano, fa notte
 su grammofoni antichi
 metallici,
 nulla mi giova, lo so, a nulla giovo,
 inficiarmi si tenta, trasgredirmi¹⁵².

A unificare, evidentemente, il motivo del vomito, che in *IX Ecloghe* era lenito dal tocco della poesia e in *Idioma* è invece connotato dell'ispirazione poetica, di «quanto esprime svagatamente reprimendosi, quasi vomituale mado-re»: ulteriori adiacenze si registrano nella sinonimia omofona tra *sudore* e *mado-re*, e nella figura etimologica che lega le azioni verbali della poesia, da *premen-do* a «esprimi [...] reprimendoti». Ultimo *trait d'union*, l'esperienza del «lique-farsi purulento», centrale in *da «Dittico e fistole»* e presente anche qui nella profezia della persona *b*:

[...] Ma tu
 non cadrai, tu fiorirai per sempre
 del tuo vero. Esitando e vagando
 inabile, cedendo
 facendoti
 sanie informale, nigredo, liquame,
 fimo implorante, fimo
 muto vincesti¹⁵³.

¹⁵² *Ecloga VIII. Passaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere*, Ecl [pp. 250-252], p. 250.

¹⁵³ *Ivi*, p. 251.



Giuseppe Dessì.

«THAT SELF WHO COULD DO MORE»
NON FINITO E FALLIMENTO NELL'OPERA DI WILLIAM GADDIS

Simone Rebora

What's any artist, but the dregs of his work?
William Gaddis, *The Recognitions*

1. *La storia (impossibile) del player piano*

Nell'ultimo romanzo di William Gaddis, pubblicato postumo nel 2002, un malato terminale è inchiodato sul suo letto, con il corpo e la mente ormai prossimi alla frantumazione, e circondato – se non proprio sommerso – da un marasma di «libri appunti pagine ritagli e Dio sa cosa»¹, un caotico archivio raccolto lungo l'intera vita, per un progetto che egli sa di non poter portare a termine. Consumato lentamente dal tumore e frastornato dai potenti medicinali, quest'uomo senza nome si abbandona a un lungo monologo, incentrato sull'ossessione di una vita: la scrittura di un libro che racconti la storia del pianoforte meccanico:

[...], perché di questo si tratta, di questo parla il mio lavoro, il collasso di tutto, dei significati, del linguaggio, dei valori, dell'arte, disordine e dissesto ovunque si guardi, l'entropia che inghiotte ogni cosa visibile, intrattenimento e tecnologia e bambini di quattro anni tutti dotati di computer, ciascuno è artista di se stesso da dove è venuto tutto ciò, il sistema binario e il computer, da dove ha avuto origine la tecnologia tanto per cominciare, capite?²

Il libero flusso di coscienza si distende in un unico, lungo paragrafo, senza alcuna interruzione e con continui cambi di soggetto e di focalizzazione, in una forma sconnessa e frantumata, ma anche ricchissima di riferimenti esterni e dotte citazioni. Il genere di questo libro conciso e tormentato, che nella sua estensione non supera le cento pagine, potrebbe essere avvicinato sia alla scrit-

¹ William Gaddis, *L'agonia dell'agape*, traduzione di Fabio Zucchella, Padova, Alet, 2011, p. 11.

² Ivi, pp. 11-12.

tura saggistica, sia alla narrativa pura. Il titolo è volutamente ambiguo, quasi uno scioglilingua nella forma originale (*Agapē Agape*: l'agape «a bocca aperta»), resa in italiano come *L'agonia dell'agape*³. Il soggetto va ben oltre la ricostruzione della storia di un prodotto d'intrattenimento (il *player piano*, appunto): il libro che l'anonimo protagonista non è più capace di concludere è un'estesa riflessione sul processo di tecnologizzazione delle arti, con tutte le conseguenze sociali, etiche ed estetiche. La voce monologante non esita a chiamare in causa una lunga sfilza di scrittori, scienziati e filosofi, dando vita a un dialogo contorto e compulsivo, in cui tenta di delineare i tratti del suo sistema di conoscenza. Già nelle prime pagine si passa, dallo sprezzante riferimento a «una celebrità come Byron», a citare il «folle Cavaliere della Fede di Kierkegaard e perfino la famosa scommessa di Pascal», alludendo a «quello che dice Huizinga su Platone», fino a Emerson e «il mio Sigi d'oro»⁴ (con ironico riferimento al padre della psicanalisi). Questo sistema di citazioni, tanto ricco quanto prossimo alla deriva entropica, si distende per l'intera lunghezza del monologo, e mescola personaggi reali e d'invenzione, il ricordo affettuoso, la critica e la satira più corrosiva, interrotte continuamente da bruschi ritorni alla realtà, alla dimensione fisica dell'uomo che sta parlando, anch'egli sull'orlo di un'ulteriore dispersione, quella finale e ineluttabile della morte. Il pianoforte meccanico diviene così il simbolo di un processo dalle radici profonde, che si estende fino all'attuale civiltà e al suo futuro, macchiato da un inarrestabile svilimento del senso dell'agape, di quell'amore fraterno nato con le prime comunità cristiane, e passato poi attraverso l'esperienza estetica e la creazione artistica.

L'intensità di questa testimonianza è accentuata dalla sua particolare gestazione, all'interno del complesso laboratorio dell'autore. Nato a New York nel dicembre del 1922, William Gaddis esordì nel 1955 con l'ambizioso romanzo

³ Da qui in avanti, salvo diversa indicazione, i titoli dei romanzi di William Gaddis saranno citati nella loro forma originale (spesso ampiamente rielaborata nella versione italiana). Ove possibile, i brani saranno invece riportati in traduzione.

⁴ Ivi, pp. 12-13, *passim*. Difficile ricostruire il senso di questo *patchwork* di citazioni, volutamente ambiguo e contraddittorio: Byron è il simbolo della degradazione dell'artista di successo, trasformato «in un pagliaccio» (ivi, p. 12) e messo al posto della propria opera; Kierkegaard e Pascal sono invece chiamati in causa per le loro riflessioni in ambito teologico, vanamente contrapposte al caos della fisica moderna (e dell'archivio raccolto dall'anonimo protagonista). Huizinga faceva notare come Platone considerasse la musica «un gioco, non un lavoro serio» (Johan Huizinga, *Homo ludens* [1946], traduzione di Corinna van Schendel, Torino, Einaudi, 1973, p. 191); e quindi, di nuovo, l'arte come un vano intrattenimento. Il riferimento al saggio *Al di là del principio di piacere* di Sigmund Freud giunge invece a seguito di un ulteriore ritorno alla dimensione fisica del protagonista («cerco di alzare la gamba e improvvisamente si solleva di scatto per conto suo è come, come il dolore che cerca di evitare altro dolore»: W. Gaddis, *L'agonia dell'agape* cit., p. 13); mentre l'ultimo collegamento pare di carattere puramente analogico: «il mio Sigi d'oro» era il modo in cui la madre chiamava Sigmund Freud, e Ralph Waldo Emerson scriveva: «Men are what their mothers made them» (*The Conduct of Life* [1860], in *The collected works of Ralph Waldo Emerson*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1971-2003, VI, p. 5).

*The Recognitions*⁵, studiato oggi come un precursore del postmodernismo nella letteratura americana⁶, ma ai suoi tempi recisamente stroncato dalla critica e quasi del tutto ignorato dal pubblico. Il fallimento della prima esperienza letteraria, seguito in breve dal matrimonio e dalla nascita dei primi due figli, portò Gaddis ad abbandonare la scrittura creativa per trovare impiego presso i più svariati datori di lavoro, dalla IBM all'Esercito degli Stati Uniti, come addetto alle pubbliche relazioni, autore di discorsi o di pamphlet informativi, ma anche di soggetti per video-documentari. Fu grazie al crescente interesse della critica per la sua opera d'esordio (e alla conseguente assegnazione di una serie di borse di studio), che Gaddis riuscì a portare a termine nel 1975 il suo secondo grande romanzo, *J R*, vincitore l'anno successivo del National Book Award. Nonostante l'avvenuto riconoscimento da parte dell'establishment culturale, Gaddis rimase a lungo un autore poco letto (anche a causa del volume e dello sperimentalismo stilistico dei suoi romanzi). Occorrerà attendere altri dieci anni, e la pubblicazione del più agile (ma non meno complesso) *Carpenter's Gothic*⁸, per confrontarsi con il primo, vero successo editoriale, che permise finalmente all'autore di dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. L'ultimo libro pubblicato in vita, *A frolic of his own*⁹, gli valse il secondo National Book Award. Gaddis morì per un cancro alla prostata nel dicembre del 1998, poco dopo aver portato a termine la stesura del manoscritto di *Agapē Agape*¹⁰. E questo romanzo anomalo, in larga parte incongruente con i «thick, square books»¹¹ che lo avevano reso celebre, costituisce il principio e la semioculta filigrana per la sua intera vicenda letteraria.

Come ha ricostruito Steven Moore, il primo e maggiore esperto dell'opera di Gaddis, la «storia segreta» di *Agapē Agape* inizia già nel 1946, quando l'auto-

⁵ W. Gaddis, *The Recognitions* [1955], trad. it. *Le perizie*, a cura di Vincenzo Mantovani, Milano, Mondadori, 1967.

⁶ «In terms of literary history, *The Recognitions* appears to fall between the stools of modernism and postmodernism. By rewriting the history of Western art as a history of doubling and counterfeiting, the novel transforms itself into a literary echo chamber that bustles with the cacophonous reverberations of Europe's masterpieces (we may call this the Joycean mode) while, at the same time, it constantly obfuscates their historical context and questions their referential authenticity (thereby prefiguring the deconstructive mode of writers such as John Barth or Thomas Pynchon)» (Klaus Benesch, *In the Diaspora of Words. Gaddis, Kierkegaard, and the Art of Recognition(s)*, in *Paper Empire. William Gaddis and the World System*, a cura di Joseph Tabbi and Rone Shavers, Tualoosa, The University of Alabama Press, 2007, p. 31); cfr. John Johnston, *Toward Postmodern Fiction*, in *William Gaddis*, a cura di Harold Bloom, Broomall, Chelsea House Publishers, 2004, pp. 127-162.

⁷ W. Gaddis, *J R* [1955], trad. it. *JR*, a cura di V. Mantovani, Padova, Alet, 2009.

⁸ W. Gaddis, *Carpenter's Gothic* [1985], trad. it. *Gotico Americano*, a cura di Vincenzo Mantovani, Padova, Alet, 2010.

⁹ W. Gaddis, *A frolic of his own*, New York, Poseidon Press, 1994.

¹⁰ W. Gaddis, *Agapē Agape* [2002], trad. it. *L'agonia dell'agape* cit.

¹¹ *Untitled Fragment from Another Damned, Thick, Square Book* è il titolo scelto da Gaddis per un estratto di *J R*, pubblicato in anteprima sulla rivista «Antæus», 13/14 (Spring/Summer 1974), pp. 98-105.

re era impiegato come *fact-checker* presso la redazione del «New Yorker»¹². Fu in questo periodo che iniziò la raccolta dei materiali per una storia del *player piano*. E la prima traccia edita di questo progetto è un breve articolo dal titolo *Stop Player. Joke No. 4*, pubblicato nell'estate del 1951 sull'«Atlantic Monthly»¹³. L'archivio dell'autore ci rivela la complessa gestazione dello scritto, passato attraverso due diverse stesure, rifiutato dal «New Yorker» e da altre testate, infine accantonato ma presto ripreso, per giungere poi sulla stampa nazionale in una versione assai ridotta (solo quattro delle originali trenta cartelle)¹⁴. Lo stile rappresenta già un esempio maturo della peculiare saggistica di Gaddis: brillante e satirica, ricca di citazioni e ben documentata, ma condotta sempre con un costante sorriso a fior di labbra:

Vendere pianoforti meccanici agli americani nel 1912 non era un'impresa difficile. C'era posto per tutti, in questo Nuovo Mondo in cui la pianola offriva una risposta a una delle esigenze più sentite d'America: l'opportunità di partecipare a qualcosa che richiedeva pochissima comprensione, il piacere di creare senza fatica, esercizio o perdite di tempo; e l'espressione del talento laddove il talento non c'era¹⁵.

Negli anni successivi, Gaddis si dedicherà appieno alla stesura del primo, grande romanzo, accantonando per il momento il progetto sul *player piano*. Un progetto che, però, non poteva affatto dirsi concluso. Subito dopo la pubblicazione di *The Recognitions* inizia infatti il vero e più complesso lavoro di documentazione. La riconosciuta similitudine tra i rulli del pianoforte meccanico e le schede perforate dei primissimi computer portò l'autore a raccogliere materiali inerenti un più diffuso processo di «meccanizzazione delle arti» in atto in America a partire dal 1876 (l'anno in cui il *player piano* fu presentato per la prima volta all'Esposizione di Philadelphia), e simbolicamente culminato nel «martedì nero» dell'ottobre 1929. Una ricerca di carattere simil-cospirazionista, su cui Gaddis tornerà più sistematicamente tra il 1960 e il 1962. È in quest'occasione che compare per la prima volta il titolo: *Agapē Agape: the Secret History*

¹² «He quickly became interested in this musical contraption not for its own sake – Gaddis didn't own or play one, and in fact admits in the published novella “I can't read music and can't play anything but a comb” (90) – but as a popular manifestation of what he considered a dangerous trend, namely, the growing use of mechanical reproduction in the arts and a corresponding loss of the autonomy of the individual artist» (Steven Moore, *The Secret History of Agapē Agape*, in *Paper Empire. William Gaddis and the World System* cit., p. 257).

¹³ Ripubblicato poi in W. Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings*, New York, Penguin Books, 2002, pp. 2-5, trad. it. *Stop alla pianola. Storiella n° 4*, in *Lagonia dell'agape* cit., pp. 123-127.

¹⁴ Nel 1948 Gaddis ne parlava come di una «tragedy of youth, an exhaustive history of the Player Piano, which I still have and treasure as I am told mothers do their strangely-shaped children which the world derides» (*The Letters of William Gaddis*, Ed. S. Moore, Champaign, Dalkey Archive Press, 2013, p. 108).

¹⁵ W. Gaddis, *Stop alla pianola. Storiella n° 4* cit., p. 123.

of the Player Piano, per un libro che, però, non troverà mai il suo editore. Di questa nuova stesura (probabilmente incompleta) ci restano solo le prime pagine, oltre a una proposta di pubblicazione da affidare all'agente editoriale¹⁶. Il tono generale di questo «trattato» sarebbe risultato ancora più ironico e corrosivo, ma la fallimentare ricerca dell'editore convinse Gaddis ad accantonare nuovamente il progetto, questa volta per un periodo molto più lungo. Nel frattempo, lo scrittore aveva finalmente raggiunto il riconoscimento a lungo ricercato, ma, negli ultimi anni, aveva anche iniziato a fare i conti con le più debilitanti complicazioni della malattia, giunta ormai allo stadio terminale. Il Gaddis che si appresta a completare la sua opera, insomma, è un uomo ben diverso da quello che l'aveva iniziata cinquant'anni prima: a dividerli è soprattutto la coscienza di quanto quel progetto fosse divenuto parte integrante della sua identità intellettuale, tanto imprescindibile quanto ormai irrealizzabile. Non sorprenderà, quindi, il carattere fortemente «autobiografico» del libro che infine ne scaturirà, lasciato in forma di manoscritto per una pubblicazione postuma, e comparso per la prima volta pochi mesi dopo la morte dell'autore, in forma di radiodramma per un'emittente tedesca¹⁷. Perché *Agapē Agape* è soprattutto la storia di un fallimento, lo sfogo di una voce (in parte finzionale, in parte autobiografica) che è ormai divenuta cosciente dell'irrealizzabilità del suo progetto, e che sceglie di rivolgersi all'invenzione letteraria proprio per evitare che esso naufrghi nella deriva entropica di un futuro sempre più scoraggiante. Soggetto e obiettivi sono rimasti gli stessi, ma il metodo è stato radicalmente riformato: la presa di coscienza del fallimento, dell'impossibilità di concludere il lavoro è divenuta l'arco di volta per la sua ristrutturazione.

Come evidenziato in *Stop Player. Joke No. 4*, ciò che spinse Gaddis a interessarsi al pianoforte meccanico fu inizialmente la possibilità che esso offriva di mostrare «talento laddove il talento non c'era». Ma, con il passaggio a una prospettiva sociale più espansa, la sua attenzione si focalizzò sempre di più su un'altra conseguenza fondamentale di questa innovazione tecnologica: la capacità di eliminare l'errore e il fallimento dall'esecuzione musicale. Con i rulli perforati – così come, in seguito, con le schede del computer – l'esecuzione del brano

¹⁶ «The proposal is the clearest articulation of the ambitious project, and it's surprising to learn that Gaddis intended the book to be only 50,000 words (i.e., about half the length of *Carpenter's Gothic*). Finding no takers, Gaddis decided to abandon *Agapē Agape* altogether and resume that novel on business he began in 1957» (S. Moore, *The Secret History of Agapē Agape* cit., p. 260).

¹⁷ «As he was working on this streamlined version of his novel, Gaddis received a commission from Deutschland Radio to write a play for broadcasting, so he sent them the penultimate draft of *Agapē Agape* as a one-act monologue entitled *Torschlußspanik* (which means the fear of doors closing, of opportunities lost). It was translated by Markus Ingendaay and broadcast under Klaus Buhler's direction on 3 March 1999, three and a half months after Gaddis died. In his final months Gaddis was able to complete *Agapē Agape* to his satisfaction. (The *Torschlußspanik* version is quite similar, though it ends around page 83 of the final version)» (ivi, pp. 263-264).

corrispondeva esattamente alla stesura originale. L'errore non esisteva più, ma di conseguenza anche l'esecutore – e quindi l'artista – non aveva più alcuna ragione d'essere.

Alla luce della storia della filosofia moderna, sarà facile costatare come queste riflessioni siano in larga parte sovrapponibili con le teorie sviluppate da Walter Benjamin nel celebre saggio del 1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹⁸. Fatto ancora più sorprendente, Gaddis conobbe l'opera di Benjamin solo molti anni più tardi, quando il nucleo portante del suo lavoro era già in larga parte definito (e in effetti *L'opera d'arte* fu tradotta in lingua inglese solo nel 1968). Come egli nota in una lettera a Gregory Comnes del 1992:

[...] it has been remarked elsewhere his [Walter Benjamin] obvious influence on my work & thought though – as I much have told you to my embarrassment – I hadn't known of him, & certainly would have been pilloried for plagiarism had I ever completed my own *Agapè Agape: the Secret History of the Player Piano* [...]; but then of course in my ignorance Benjamin had already clearly, concisely, brilliant and briefly covered the ground. / And thus in this mixture of frustration & revelation we constantly find ourselves preempted by those «selves who could do more» and did¹⁹.

L'ammissione è doppiamente rivelatrice, perché introduce anche un concetto («the self who could do more») centrale in tutta la produzione di Gaddis²⁰, non a caso ribadito proprio al termine di *Agapè Agape*:

[...] santo cielo Pozdnyšev, quelle parole che Levočka²¹ ti diede per trasformare tutto, quando «la musica mi trasporta in un'altra condizione che non è la mia: sotto l'effetto della musica mi sembra di sentire ciò che propriamente non sento, di comprendere ciò che non comprendo, mi sembra di potere ciò che non posso», sì, che ti trasforma, che ti trasfigura in quell'io che può fare di più! Quella era la Giovinezza con la sua spericolata esuberanza, quando ogni cosa era possibile, inseguita dall'Età in cui ci troviamo adesso, e ricordiamo ciò che abbiamo distrutto, ciò che abbiamo strappato via da quell'io che poteva fare di più, e quella mia opera che è diventata il mio nemico, perché di questo io posso

¹⁸ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Torino, Einaudi, 1966.

¹⁹ *The Letters of William Gaddis* cit., p. 477.

²⁰ «L'io che poteva fare di più»: questa frase, tratta da un verso di Michelangelo, appare in ognuno dei libri di Gaddis: «O Dio, o Dio, o Dio / Chi m'ha tolto a me stesso / Ch'a me fusse più presso / O più di me potessi, che poss'io?» Rifiutando una traduzione che considera pedestre, verso la fine dell'*Agonia dell'agape* Gaddis ne propone una propria: «è poesia italiana del XV, XVI secolo, è più lirica, 'Che mi è più vicino / O più potente, sì, più potente di me / M'ha strappato via da me stesso'. Strappar via!» (Joseph Tabbi, *Postfazione* [2002], in W. Gaddis, *L'agonia dell'agape* cit., pp. 113-114).

²¹ Si fa qui allusione alla celebre *Sonata a Kreutzer* di Lev Tolstòj (Vasja Pozdnyšev è il protagonista del racconto, Levočka il veggeggiativo per Lev).

parlarvi, della Giovinezza che poteva fare qualunque cosa²².

Di fronte al collasso di ogni cosa, sul limite ultimo che separa la vita dalla morte, la voce dell'uomo sul letto d'ospedale (sempre più coincidente con quella dell'autore) sembra infine ripudiare la sua stessa opera come un cancro, come il «nemico» che ha ucciso le potenzialità di una perduta «Giovinezza». Potenzialità di successo e di felicità, s'intende, ma anche di fallimento e di errore: perché la categoria del «self who could do more» risulta estranea tanto al rotolo del *player piano* quanto alla scheda perforata del computer, ma non può essere neppure applicata all'oggetto-libro, finalmente licenziato dall'editore. I grandi romanzi diventano così «nemici» dei loro autori nel momento stesso in cui sono completati, e l'unico libro che potrà tenerne viva la voce sarà proprio quello che non è mai stato portato a termine. Questo paradossale riconoscimento è sviluppato nell'ultimo romanzo di Gaddis fino alle più estreme conseguenze, fino quasi a toccare il limite dell'autodistruzione²³; ma è anche un tema che ritorna costantemente in tutti i libri precedenti. Ciò che ne rende difficile una precisa definizione teorica è però la costante ambiguità dell'autore nei suoi confronti. I romanzi di Gaddis sono gremiti di scrittori falliti, di artisti misconosciuti e poeti suicidi, di musicisti (letteralmente) sommersi dalla loro opera. La loro rappresentazione non è scevra di spunti satirici e canzonatori, non ne nasconde le profonde tare estetiche e morali, quasi che l'autore fosse pienamente cosciente della pateticità di una situazione che egli stesso – almeno in parte – condivideva.

2. *Nel caos del sistema monetario*

All'interno di *J R*, il romanzo pubblicato nel 1975 (oltre un decennio dopo la seconda fase delle ricerche sul *player piano*), il professore Jack Gibbs, impiegato alle scuole medie di Massapequa (Long Island) e ossessionato dal concetto di entropia, si rivela essere anche l'autore di un libro non finito, che porta appunto il titolo di *Agapē Agape*. In una lunga ed esilarante sequenza del romanzo, troviamo Gibbs intento a scriverne una pagina, continuamente interrotto dagli

²² W. Gaddis, *Lagonia dell'agape* cit., pp. 94-95.

²³ Si noti al proposito la labile «consistenza finzionale» del libro, con uno sviluppo diegetico quasi nullo e un unico personaggio, che spesso sembra rivolgersi direttamente al lettore. Di particolare interesse è anche l'insistente utilizzo delle citazioni, che portano la voce monologante a confluire e confondersi con quelle citate: «Rimanere qui seduto a parlare con questi io separabili questi canguri questi ventriloqui, pensare i pensieri di qualcun altro separato dalla sua essenza e io sono l'altro, sono l'altro, seduto qui a conversare con gli automi, con la Turca di Faber che parla in quattro lingue, il suonatore di flauto di Vaucanson come il paziente di Galeno perseguitato dai flauti allucinatori che lui vedeva e seguiva giorno e notte, e quest'altro citato da Dodds che è colto da panico ogni volta che ode il suono del flauto in qualche convito ma quello non è il, quello è, non è quello che Dodds definisce un antico catechismo pitagorico?» (ivi, p. 32).

squlli del telefono e dall'intromissione di sempre nuovi visitatori²⁴. Tra questi, c'è la giovane e fatua Rodha, poco adusa alle discussioni filosofiche:

«[...]. E cioè, questo è il titolo del libro, agape, agape? È il titolo?»

«Non... guarda, pē, con quel segno sopra la e, perdio, pi eta, pē, agapē, non lo vedi? pi eta, pē?»

«Senti, bello, chi dovrebbe sapere che piēta, cioè...»

«No, Cristo! non ho detto pietà, perdio, è una cosa completamente diversa, Cristo, è inutile, guarda, un libro, non puoi aggiungergli niente e non puoi toglierli niente, se non sai una cosa cercala, non c'è mica l'obbligo... l'enciclopedia, eccola, cerca, ag... ag... globo-golf, è il tomo sballato, perdio...»

«Senti, bello, cioè, non impor...»

«Perdio, quello che non importa è perché agapē è agape, quello che... perdio, cerchiamo un'altra cosa, gordiano, il nodo, cerca gordiano, per curiosità, il nodo... noto come Gordon il Cinese per le sue brillanti imprese militari in quel paese, Charles George Gordon sostenne poi l'eroica difesa di Khartum, dove il nodo che porta il suo nome... Cristo!»

«Attento! potevi sfondare la finestra, bello, cioè, guarda il Presidente Miao, a momenti si caga sotto dalla paura, qui, micio, cioè, perché gliel'hai tirato addosso, si può sapere? qui, micio micio...»

«Quello che importa, perdio, sto cercando di dirtelo, cerco di dirlo anche a loro, è che è troppo tardi, amore, piacere, dappertutto si spara sul pianista, non importa, mi viene da ridere, la corda sulla quale impazzano le dita, una casa di pietra, Cristo, mi sembra di essere nato qui...»

«Senti, bello, quella è la mia gamba...»

«Tutti questi anni, perdio, pensando che ne valesse la pena, e quegli occhi che ti seguono finché cominci a odiarlo, sempre lì che aspetta agitando il bastone, perdio, e non succede niente, le bende si seccano e cadono, il latte inacidisce, il mondo passa, là fuori, al sole, alla fine gli amici sono troppo imbarazzati per fare domande, torni indietro, apri la porta, proprio dove... lo odi, perdio, con quello sguardo fisso, vedi dove voleva andare, dove voleva che tu lo portassi, vedi quel che non...»²⁵.

Il breve estratto esemplifica bene gli espedienti adottati da Gaddis per sviluppare il «networked discourse»²⁶ del romanzo. La (quasi) totale assenza di in-

²⁴ Cfr. W. Gaddis, *J R* cit., pp. 721-778.

²⁵ Ivi, pp. 771-772.

²⁶ Secondo la definizione di Joseph McElroy (*Gaddis Dialogue Questioned*, in *Paper Empire. William Gaddis and the World System* cit., pp. 63-71). Nella babele di voci gaddisiana il dialogo diviene un fenomeno pressoché impossibile: i discorsi dei singoli personaggi si sovrappongono e s'interrompono a vicenda, ma mai instaurano una vera comunicazione: «These heard energies, these explainings, instructings, interruptings, hopes, half-lies, intricate transactings and inflations, confessions, answering confusions, fugitive pay-phonings, frustrated creatings and lovings, despairs, approaches, retreats, words at times seemingly never heard exactly in this world but in (and making up) a prose space and system – what kind of dialogue is this, I ask; is it really dialogue, if we stop to think (or sit down with one another)?» (ivi, pp. 64-65, corsivo nel testo).

serti narrativi è controbilanciata dall'insistenza sui tic verbali (che agevolano l'identificazione di chi parla), mentre le azioni dei personaggi sono rese intuibili attraverso le reazioni che hanno provocato negli altri. Il parlato è riportato in maniera grezza, con continue interruzioni ed errori logico-sintattici, ma la situazione in cui i personaggi si trovano ad agire assume spesso un'alta pregnanza simbolica: nel tentativo di Jack Gibbs di spiegare il significato del libro c'è tutta la frustrazione dell'intellettuale di fronte all'ignoranza diffusa (rappresentata qui dalla frivola Rodha, ma anche da un'improbabile «Enciclopedia» capitata-gli tra le mani), ma c'è soprattutto il malessere dell'autore incapace di concludere la sua opera – qui identificata, con sorprendente preveggenza, proprio con l'immagine di un malato terminale.

Per molti tratti il personaggio di Jack Gibbs può essere letto come un alter-ego di William Gaddis, ma questo non basta a risparmiarlo da una caratterizzazione ambigua, che ne mette in particolare risalto i difetti più sostanziali. Nel complesso gioco di forze su cui si struttura l'intero romanzo, Gibbs è senza dubbio un perdente; ma, piuttosto che essere la vittima del sistema a cui si oppone, pare aver scelto volontariamente l'isolamento e la sconfitta. Assieme all'amico Thomas Eigen²⁷, ha affittato un appartamento sulla 96^a strada a Brooklyn, con l'intento di crearsi un riparo dal caos della grande metropoli dove dedicarsi alla pura ricerca e alla scrittura. Ma questo microcosmo diviene ben presto il ricettacolo per un disordine ancora più sostanziale, stipato degli scatoloni zeppi dei libri invenduti, mescolati a fogli e quaderni di appunti, opere abbozzate, detriti e avanzi di cibo sparsi dovunque, con un pianoforte sommerso e una radio irraggiungibile e sempre accesa. Con chiaro intento satirico, Gaddis ha rappresentato la condizione dell'artista, naufrago in un mondo dominato dall'entropia comunicazionale: una condizione non diversa da quella del protagonista di *Agapē Agape*, assediato anch'egli dalle pile di libri e quaderni raccolti in una vita, collezionati con l'obiettivo di «puntellare le rovine» del suo mondo, cadendo però vittima della propria stessa cura.

JR è stato descritto come un «romanzo di sistemi»²⁸: sistemi che confluiscono l'uno nell'altro, sistemi che si completano, si confrontano ed entrano in conflitto.

²⁷ Anche il personaggio di Thomas Eigen presenta molte corrispondenze con la vita di Gaddis: a partire dall'impiego come scribacchino per una grande azienda, fino alla stesura di un voluminoso romanzo, stroncato dalla critica e rimasto in larga parte invenduto (in tutto simile a *The Recognitions*). Si noti anche la scelta non casuale dei nomi: Gibbs allude allo scienziato Josiah Willard Gibbs, noto per le sue teorizzazioni sul fenomeno dell'entropia; Eigen deriva invece dal tedesco «proprio», «di se stesso» e richiama una serie di concetti (*eigenvalue*, *eigenvector*) fondamentali tanto nella fisica classica quanto nella meccanica quantistica.

²⁸ Joseph Tabbi parla di *JR* come di un romanzo «especially yielding to the terms and methods of systems theory» (*The Autopoiesis of American Literature*, in *Paper Empire. William Gaddis and the World System* cit., p. 102): «There should be no question of studying either the work or its tradition for direct insights into the working of society: both the work and society are self-constituting, or autopoietic, systems. But the work can function as a stage for "second order observations," inviting readers to look again at the world – to re-cognize – to observe their own observations» (ivi, p. 103, corsivo nel testo).

Ma, soprattutto, i sistemi di *J R* risultano tutti irrimediabilmente «fuori controllo». Il primo e più importante di essi è quello economico: il denaro, nella sua accumulazione sfrenata attraverso i giochi in borsa, è il motore che mette in moto ogni vicenda del libro, ma è anche ciò che porterà ogni cosa sull'orlo del collasso. In un mondo dominato dall'avidità e dall'ambizione, il «sistema dell'arte» si dovrebbe così porre come l'ultimo baluardo per un'esistenza libera e disinteressata, fuori dalle logiche di scambio e di sfruttamento, ma alla fine diviene esso stesso l'incarnazione e il simbolo di quella degenerazione, nel caotico appartamento sulla 96° strada. Alla confluenza tra i due si situa infine il sistema educativo, descritto da Gaddis come una struttura degradata e fallimentare: non a caso proprio da una delle sue tante lacune sorgerà il grande protagonista del romanzo, l'undicenne *J R Vansant*, capace di mettere in piedi un impero economico grazie a una serie di spericolate transazioni finanziarie tutte condotte attraverso la cornetta camuffata di un telefono lasciato incustodito nell'edificio scolastico di Massapequa.

Nell'opposizione tra il bambino (che nell'a-moralità dei suoi undici anni non può essere ancora accusato di immoralità) e gli scrittori falliti (i quali invece sono tenuti a rispondere delle loro azioni e omissioni), sono proprio questi ultimi a subire infine il giudizio più severo. Alla resa dei conti, gli inquilini dell'appartamento sulla 96° strada sono in vario modo responsabili del proprio fallimento, ma soprattutto non incarnano alcun ideale positivo da opporre alla grettezza del puro guadagno. La patologica incapacità di concludere di Jack Gibbs sarà satireggiata da Gaddis proprio nella scena finale, che vede il (mancato) autore di *Agapē Agape* intento a rileggere senza sosta una singola pagina dei *Sonnambuli* di Hermann Broch²⁹, mentre la folle corsa del mondo finanziario continua indisturbata attorno a lui, e il giovane *J R* lancia la sua nuova proposta d'acquisto, che pende inascoltata dalla cornetta del telefono («mi è venuta questa bella idea, ehi, mi sente? Ehi? Mi sente?...»³⁰).

Come ha sottilmente suggerito Brigitte Félix, il senso complessivo del romanzo può essere racchiuso nelle due battute che lo aprono e chiudono³¹, ai limiti estremi di un flusso narrativo che a tratti guida e a tratti sommerge il lettore, senza mai lasciarlo del tutto in balia della corrente, ma sempre offrendogli qualcosa in meno degli strumenti necessari per orientarsi con certezza. Da un lato, la domanda «Money?»³², lanciata *ex abrupto* all'inizio del libro, ne segna con chiarezza il tema portante. *J R* è una parodia della *Corporate America*: l'America dei *broker*, di Wall Street e delle grandi Compagnie d'investimento, che

²⁹ Cfr. W. Gaddis, *J R* cit., p. 920.

³⁰ Ivi, p. 922.

³¹ «Le texte s'ouvre et s'achève sur deux questions: "De l'argent...?" et "Hé? Vous écoutez...?". Dans la possibilité de rapprocher les deux interrogations, dans ce télescope du début et de la fin, se trouve l'essentiel du livre: il s'agit d'argent, et il s'agit de bien écouter, d'écouter ce que l'argent fait dire» (Brigitte Félix, *William Gaddis. L'alchimie de l'écriture*, Paris, Belin, 1997, p. 51).

³² «"Moneta...?" con una voce che era un fruscio» (W. Gaddis, *J R* cit., p. 25).

sorgono e muoiono indifferenti alle speranze e sofferenze dei comuni «proletari». Letta in questa chiave, la figura di J R Vansant risulta così essere la più limpida incarnazione di tale insensibilità: incapace di percepire le conseguenze delle proprie azioni, egli vive la speculazione finanziaria come un gioco esaltante, e non si fa scrupolo nel far fallire un'azienda cui è legato il destino di intere famiglie o nell'espropriare una tribù indiana della propria terra³³. Ma, non a caso, sarà lo stesso J R a lanciare l'ultima inascoltata battuta del libro: un «Are you listening?» che sembra rivolto più al lettore che a un qualsiasi personaggio del libro³⁴. Il suo invito tocca quindi una dimensione ancora più sostanziale rispetto alle vicende del romanzo, e il fatto che sia proprio il mefistofelico J R a lanciarlo, se da un lato complica ulteriormente l'ambiguità dei giudizi sui singoli personaggi, dall'altro invita a una lettura di tipo diverso, più attenta proprio alle ambiguità e al loro potenziale maieutico, per un lettore invitato a non abbassare mai la guardia, a ricercare la verità attraverso le più sottili pieghe del testo.

Da un punto di vista narratologico, il caso di *J R* potrebbe essere ricondotto al genere del romanzo di stampo realista, con i suoi dialoghi riportati «in presa diretta», con il parlato grezzo e i tratti di vita comune, e con una voce narrante spesso assente dalla scena. Ma questi espedienti tecnici sono a tal punto estremizzati da risultare in ultima analisi autocontraddittori. Il dialogo ricopre un ruolo fondamentale nell'economia del romanzo (si potrà anzi dire che *J R* è un romanzo di «puro dialogismo»), ma la quasi totale assenza di didascalie, l'utilizzo di inserti di carattere lirico-descrittivo e a basso contenuto esplicativo rende quanto mai opaca la rappresentazione del reale. Spesso è assai difficile (se non del tutto impossibile) comprendere chi sta parlando, e le ambientazioni possono essere ricostruite solo in maniera frammentaria. Il lettore si trova in sostanza posto «ai margini» della narrazione, sulla soglia di una realtà finzionale a cui non riesce mai ad accedere pienamente. E l'intenzione dell'autore sembra proprio essere quella di frustrarne il più possibile le aspettative, impedendogli di adagiarsi comodamente su un determinato orizzonte di attesa, costringendolo a ritornare più volte sui propri passi, per ridefinire continuamente

³³ Cfr. *ivi*, pp. 810-813. L'applicazione delle categorie marxiste è quanto mai problematica, per un romanzo in cui i confini tra le classi sociali risultano spesso assai permeabili. È stato però suggerito come l'atteggiamento dell'undicenne J R Vansant denunci una forma di «alienazione affettiva», laddove la sua famiglia biologica è sostituita dalla «famiglia di Compagnie» del suo impero economico (cfr. Ralph Clare, *Family Incorporated: William Gaddis's «J R» and the embodiment of capitalism*, in «Studies in the Novel», 45, Spring 2013, 1). Una trattazione esaustiva di questo argomento meriterebbe molto più spazio, ed esula dagli obiettivi del presente saggio. Occorre però notare, a questo proposito, come il referente filosofico riconosciuto da Gaddis per il suo romanzo non sia Karl Marx, quanto piuttosto Max Weber.

³⁴ Un simile espediente sarà poi ulteriormente sviluppato in *Agapè Agape*, con i continui inviti della voce monologante a prestare attenzione a quanto appena detto («ecco di cosa si tratta non è vero?»; «ma non è di questo che sto parlando vero?»; «Perché è quello il nostro gioco, non è così?»; «ecco! Vedete?»): W. Gaddis, *L'agonia dell'agape* cit., pp. 13-15, *passim*).

il cammino percorso³⁵. La realtà, presentata nella più scarna concretezza, perde così ogni consistenza immediata: oggetto di un continuo (e fallimentare) esercizio interpretativo, essa diviene il regno dell'indeterminatezza, e il lettore si scopre nella stessa condizione vissuta dallo scienziato sperimentale costretto a confrontarsi con le imprevedibilità del caso e a ridefinire incessantemente i modelli teorici appena costruiti.

Un importante studio sull'opera di Gaddis improntato proprio a questi principi fu pubblicato nel 1994 da Gregory Comnes. Messe da parte alcune forzature teoriche³⁶, *The ethics of indeterminacy* va ricordato come il primo tentativo di costruzione di una poetica unitaria per l'opera dello scrittore. Conseguenza pressoché inevitabile di questo sforzo, è la particolare focalizzazione sugli elementi di «indeterminatezza» che in vario modo la permeano. Già Steven Moore aveva notato come la scrittura di *JR* «makes extraordinary demands upon a reader; it demands active involvement and concentration on the reader's part, not passivity»³⁷, ma Comnes spinge ancora più in là le conseguenze di tale constatazione, suggerendo una possibile funzione etica per questa scelta stilistica:

[...] the reader of Gaddis confronts a work that actively and self-consciously promotes its ideology of essential indeterminacy. The reader becomes the primary ethical agent engaged in an aforementioned third calling³⁸: reading the

³⁵ «Gaddis's misgivings about film in *The Recognitions*, much like his suspicion of Hemingway, stems from a distrust of a certain kind of realism [...]. Such mimesis embeds itself within a classical empiricist tradition that mistakes what is visible for what is valuable. [...]. The "distracted" and "absent-minded public" that Benjamin feared was one which bothered Gaddis as well. When the mass production of images overwhelms the ability of mass consumers to address such images as having complex histories of development, the critical mind is laid waste» (Joseph Conway, *Failing Criticism: «The Recognitions»*, in *William Gaddis, "The Last of Something"*, a cura di Crystal Albers, Christopher Leise and Birger Vanwesenbeeck, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 83).

³⁶ Comnes principia la sua analisi prendendo spunto dalle innovazioni teoriche introdotte dalla meccanica quantistica (principio di indeterminazione; separazione onda/particella), ma insiste troppo nell'applicare questi concetti alla scrittura gaddisiana, cadendo in facili banalizzazioni: «To rely on symbols is to ignore Bohr's oft-repeated statement that we are "suspended in language", that any linguistic description is necessarily partial insofar as the rules governing the formation of the concept (e.g., particle / wave) do not bind experience itself. True understanding does not depend on the way we think of things but on the ways we participate in the experience of them» (Gregory Comnes, *The ethics of indeterminacy in the novels of William Gaddis*, Gainesville, University Press of Florida, 1994, p. 39).

³⁷ S. Moore, *William Gaddis*, Boston, Twayne Publishers, 1989, p. 64.

³⁸ «I argue that on one hand Gaddis's novels present ethics in terms of Luther's notion of calling: to live religiously in this world, to look on the secular life as affording opportunities to express the duty of love to one's neighbor. [...]. On the other hand, Gaddis's novels also admit the existence of another calling, the ethical obligation of Weber's capitalist to make money» (G. Comnes, *The ethics of indeterminacy in the novels of William Gaddis* cit., p. 8). A queste due «chiamate», Comnes ne contrappone una terza, che deriva appunto dall'atto della lettura: «Redemption, then, is contingent upon action, a redemption whose realization I argue emerges from a third calling – actions that the participating reader, prompted by the blueprint of the text's language, chooses to perform» (ivi, p. 9).

novels as events, unfolding experientially an understanding of what sort of procedures are necessary «to live deliberately». In so doing the reader learns to enact an agapistic ethics of indeterminacy in a postmodern landscape and to recover through hermeneutic exploration and risk and dialogical transactions a redemption that necessarily remains open to further risk-taking³⁹.

La frantumazione non solo della forma, ma anche degli ideali, si fa così portatrice di un'etica «agapistica», l'unica capace di salvarci nel naufragio delle grandi narrazioni: nella contrapposizione dei «sistemi» che compongono *J R*, nella moltiplicazione dei riferimenti letterari e filosofici di *Agapē Agape*, il lettore è costretto a ricercare un senso di comunione spirituale che vada oltre l'unilateralità di una singola forma di pensiero – sia esso scientifico, filosofico o economico (ma anche artistico). E come Comnes sottolinea a più riprese, il modello per una simile teorizzazione è ancora una volta nell'opera di Walter Benjamin, precursore non solo della riflessione filosofica sulla meccanizzazione delle arti, ma anche della frammentazione dell'etica postmoderna⁴⁰.

Per quanto azzardate e in larga parte non condivise, le proposte di Gregory Comnes aprirono la strada a un proficuo filone di studi attento alle peculiarità stilistiche dell'opera di Gaddis, ma anche e soprattutto a quel senso di lacunosità e incompletezza che ne permea ogni romanzo⁴¹. Christopher John Knight criticò pesantemente lo studio di Comnes, per lui troppo bloccato in un'assiolo-

³⁹ Ivi, pp. 10-11.

⁴⁰ «In sum, Gaddis's use of Benjamin in both the form and content of *J R* first provides the sense that art is bankrupt as long as it stands apart from the socioeconomic realities of the world of late capitalism. Second, Benjamin's theory provides a vision of the reader as a collaborator who pieces together the fragments of artistic insight to circumvent conventional and distorted wisdom about the very possibility of order» (ivi, p. 110).

⁴¹ La studiosa che più ha approfondito l'analisi dell'indeterminatezza nello stile di Gaddis è la francese Brigitte Félix, che ha elencato i vari espedienti utilizzati dallo scrittore per «opacizzare» l'interpretazione dei suoi testi: «La multiplication des masques [dans *The Recognitions*] et la transformation de la vie sociale en mascarade interrogent la réalité des choses et des personnes, qui devient incertaine. [...] Le réel est ce qui disparaît sous le faux et le moment où le masque colle à la chair marque non pas la naissance d'une identité supérieure et unifiée mais l'abolition de l'identité et de l'individu» (B. Félix, *William Gaddis. L'alchimie de l'écriture* cit., pp. 39-40). «La difficulté [dans *J R*] consiste à faire la distinction entre le discours du narrateur et celui du personnage en l'absence de marque typographique spécifique pour signaler la fin de la parole, puisque le tiret ouvre mais ne ferme pas» (ivi, pp. 53-54). A questo proposito occorre notare che la traduzione italiana di Vincenzo Mantovani opera una notevole semplificazione per il lettore (sostituendo i tretti con le virgolette basse, e distinguendo nettamente le voci dei personaggi da quella del narratore), ma priva così il testo di uno dei tratti d'indeterminatezza più caratteristici. L'analisi stilistica di Brigitte Félix culmina poi in una negazione delle teorie di Wolfgang Iser: «Pour que la lecture puisse se jouer en une configuration cohérente, il faut, selon Wolfgang Iser [...], qu'une "image mentale" puisse se former. [...] Or *J R* ne facilite pas cette opération imageante garante de la lecture en donnant peu à voir. Il est difficile de se faire une image des personnages, des choses ou des lieux, quand ils sont présentés comme des entités abstraites» (ivi, p. 64). «Dans le cas de *J R*, l'idée qu'il y ait un dialogue entre le texte et le lecteur est une illusion. Le lecteur doit établir un rapport de force avec le texte et lutter contre sa propre exclusion» (ivi, p. 66).

gia postmodernista⁴², ma, nell'avviare le raffinate ricognizioni del suo *Hints and Guesses*, non mancò anch'egli di riconoscere come «Gaddis's fiction itself can largely be said to constitute a meditation on, or a response to, this felt vacancy – to the sense that twentieth-century material culture provides all the means necessary for survival except the reason why we should seek it»⁴³. E nella sua scelta di limitare l'indagine ai particolari minimi del testo, a quelle serie di «allusioni e congetture» che potrebbero rinviarci a una realtà ulteriore, Knight scelse la fallibilità come premessa costitutiva, perché «[s]ecrecy resides in the very heart of the visible, and each attempt to resay what happened risks introducing us to all that we did not see, all that remained invisible while we, on hands and knees, worked in the putative realm of fact»⁴⁴.

3. In corsa verso il secondo posto

Un testo fondamentale per definire la poetica dello scrittore americano è il breve saggio *The Rush for Second Place*, pubblicato originalmente nel 1981 sull'«Harper's Magazine». Come ricorda Steven Moore, negli anni successivi alla pubblicazione di *J R*, Gaddis tenne alcuni corsi di scrittura creativa al Bard College. Tra questi, uno in particolare portava il titolo: *The Theme of Failure in American Literature*⁴⁵. Già dai tempi di *The Recognitions* il fallimento era stato uno tra i temi più attentamente indagati dall'autore: declinato in varie forme a partire dalle più sfortunate vicende umane e artistiche, era divenuto una tra le chiavi interpretative privilegiate per i suoi romanzi. Ciò che il breve saggio del 1981 mise in mostra per la prima volta fu invece la possibilità di rendere il fallimento un prezioso strumento d'indagine conoscitiva:

To place second in the competition is not the worst outcome for a writer, who sometimes does better by standing aside and watching the operations of power, appropriating its language, recycling its massive waste products, and reading significance in what has been left behind by the rush of progress⁴⁶.

Riletta in chiave epistemologica, la condizione della sconfitta diviene così l'opportunità per uno sguardo laterale sulla realtà, non più influenzato dal pensiero dominante, perché ormai conscio della propria non appartenen-

⁴² Cfr. Christopher John Knight, *Hints and guesses: William Gaddis's fiction of longing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997, pp. 11-12.

⁴³ Ivi, p. 3.

⁴⁴ Ivi, p. 14.

⁴⁵ Cfr. S. Moore, *William Gaddis* cit., p. 112.

⁴⁶ J. Tabbi, *Introduction*, in W. Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings*, New York, Penguin Books, 2002, p. XI.

za alle dinamiche del potere. Una volta adottata la sintassi di questo discorso minoritario, Gaddis non mancò di sottolineare come il vero cancro della società americana risiedesse proprio nella «corsa per il primo posto» imposta dai principali modelli sociali, un'ansia che si nutriva del patologico terrore di arrivare secondi, e che alimentava al contempo la cattiva coscienza di un'intera nazione:

Henry Kissinger, kneeling beside him [Richard Nixon] in prayer some four years and some 20,000 American deaths after their mandate to end that still-undeclared war in Vietnam, has absorbed «the manoeuvres and compromises that are often needed for mundane success» well outside the American tradition. [...]. / And yet, as William Pfaff pointed out succinctly, «He presents himself as a success. He project success. He is taken as a success. He is talked about for high office once again. It is a striking case of style over substance. It is an American success story». / Haunted five years later by those triumphant front-page grins of Kissinger and Gerald Ford over the thrilling rescue of the merchant ship *Mayaguez* and its crew of thirty-nine, with United States losses at only thirty-eight, could Jimmy Carter be faulted for seizing second place, calling his aborted rescue mission of the hostages in Iran at a cost of a mere eight an «incomplete success»? / Just halfway through Lord Keynes's century it is all, somehow, an American success story⁴⁷.

Quanto mai ironico e corrosivo, l'attacco alla «American success story» è condotto attraverso un ricco patchwork di citazioni in cui fonti e bersagli polemici si susseguono e mescolano continuamente, dando luogo a una prosa ilare e al contempo irritata, permeata da un costante humor nero. I giudizi di valore diventano auto-evidenti nel loro stesso proporsi all'interno del contesto, alimentati proprio da una irriducibile auto-contraddittorietà.

Lo spettro delle possibilità così aperte al processo creativo si rivela straordinariamente esteso, ma anche pericolosamente indefinito. Accostato alla poetica degli altri grandi autori del postmoderno americano, il fallimento di Gaddis assume insomma una funzione simile a quella della paranoia di Thomas Pynchon (che già, nell'*Incanto del lotto 49*, aveva elaborato un'estesa casistica delle sue forme e manifestazioni⁴⁸). L'indagine del reale rischia così di disperdersi in un inesauribile ventaglio di ipotesi indiziarie, esaltando al massimo grado le potenzialità destrutturanti della satira, senza però proporre alcun sistema di valori alter-

⁴⁷ W. Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings* cit., p. 59.

⁴⁸ Per il caso particolare dell'*Incanto del lotto 49*, rimando al saggio di Carlo Avolio, 'Shall I project a world?' *Thomas Pynchon e la poetica della paranoia*, in «estetica. studi e ricerche», 2011, 2. Per un'inquadratura generale del fenomeno della paranoia nella letteratura americana cfr. Paolo Simonetti, *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, Roma, Aracne, 2009; Giuseppe Panella-Riccardo Gramantieri, *Ipotesi di complotto. Paranoia e delirio narrativo nella letteratura americana del Novecento*, presentazione di Carlo Bordini, Chieti, Solfanelli, 2012.

nativo⁴⁹. Nel vuoto concettuale così costituito, la scrittura diviene allora un invito, uno stimolo per la ricerca, lontana da ogni forma di ordinamento del reale. Il circolo ermeneutico resta aperto, e in tal senso il fallimento diviene condizione necessaria per non esaurire la spinta indagatrice⁵⁰. Sarà per questo che, pur accusando l'inautenticità di ogni narrazione e la degradazione di ogni fede religiosa, Gaddis le affiancherà «in the same line of business: that of concocting, arranging, and peddling fictions to get us safely through the night»⁵¹. Per quanto ingannevole e sviante, l'esperienza dell'affabulazione è pur sempre necessaria per farci attraversare la «grande notte» della vita: e se l'arrivo coinciderà con un nuovo inizio, se le nostre aspettative saranno regolarmente frustrate, vorrà pur sempre dire che il viaggio è ancora lungi dalla sua conclusione.

4. *L'artista che poteva fare di più*

Riavvolgendo la storia di *Agapē Agape* fin quasi all'ultimo giro di nastro, si raggiunge il primo romanzo di Gaddis, certo il più complesso e ambizioso, forse pure il più «illeggibile»⁵², ma anche quello su cui la critica si è applicata più estesamente⁵³. Nelle sue oltre mille pagine, la storia del *player piano* compare solo in un brevissimo accenno, per bocca di un personaggio senza nome durante un'estenuante festa al Greenwich Village di New York:

«Io ho scritto una storia della pianola. Una storia intera. Ci ho messo due anni, c'è dentro tutto. Ma che cos'ha la gente? Vogliono leggere solo e sempre storie d'amore? O preferiscono la politica? Ma lo sapeva, lei» continuò in tono cau-

⁴⁹ «On le sait depuis le départ: le projet de Gaddis consiste à s'obliger par tous les moyens à ne pas en avoir, à user de toutes les ressources de la méthode afin de rendre la méthode caduque, à soumettre à un examen rigoureux la logique des systèmes afin de faire mentir la logique et de la retourner contre elle-même, là où elle se confond avec l'indéterminé et l'aléatoire» (Mathieu Duplay, *William Gaddis «Carpenter's Gothic». Le scandale de l'écriture*, Paris, Ellipses, 2001, p. 104).

⁵⁰ «Finding productivity in failure emphasizes the positive nature opened up in the absence of absolute answers; refusing to allow capital to reduce art to mere capital itself, Gaddis at once criticizes one of America's inherent desire to simplify the complex, to apprehend what is inherently elusive, while constructing potential pathways (through the world of art) towards its improvement» (Christopher Leise, *The Power of Babel: Art, Entropy, and Aporia in the Novels*, in *William Gaddis, «The Last of Something»* cit., p. 50).

⁵¹ W. Gaddis, *The Rush for Second Place. Essays and Occasional Writings* cit., p. 89.

⁵² Faccio qui allusione alle molte critiche piovute negli anni sull'opera di Gaddis, tutte improntate al motivo dell'«illeggibilità». Basti citare le due più significative: George Steiner, *Crossed Lines*, in «New Yorker», 26 January 1976 (recensione a *J R*); Jonathan Franzen, *Mr. Difficult*, in «New Yorker», 30 September 2002 (recensione ad *Agapē Agape*).

⁵³ Cfr. S. Moore, *A Reader's Guide to William Gaddis's «The Recognitions»*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982; *In Recognition of William Gaddis*, a cura di John Kuehl and S. Moore, Syracuse, Syracuse University Press, 1984; J. Johnston, *Carnival of Repetition: Gaddis's «The Recognitions» and Postmodern Theory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

stico «che la principessa ereditaria di Svezia, la regina di Norvegia, il sultano di Johore avevano tutti una pianola? E Anna Held, Julia Marlowe, il presidente McKinley? Anche loro avevano una pianola. E Papa Pio X, i fratelli Wright, le navi della marina russa...»

«Se vuole qualcosa da mangiare» lo interruppe Esther «sono sicura che in cucina...»

«Qualunque cosa» disse lui, ma la sua avidità non era più quella di prima, perché proprio allora l'arte aveva preso il posto dell'appetito. «Un giorno la farò stampare a mie spese, su carta giapponese, rilegata in pergamena... Non so. Sono l'unico che ha fame? A New York non c'è mai nessun altro che mangi?» S'interruppe per togliersi un po' di uovo dalla manica di flanella. «Rilegato in pergamena, con impressioni in oro»⁵⁴.

Il taglio satirico di questo brano rappresenta molto di più di un'incidentale autoderisione. Se infatti il tema principale di *J R* era stato il denaro, in *The Recognitions* il caustico obiettivo dell'autore era ancora tutto focalizzato sul mondo dell'arte, nel suo rapporto con le più antiche pratiche religiose. Con l'avvento della modernità, le divinità ormai decadute sono state gradualmente sostituite dalla creazione artistica, ma il successivo passaggio a una fase ulteriore (che, nel 1955, non poteva ancora definirsi «postmoderna») porta entrambi i sistemi a collassare l'uno sull'altro. Paradigmatica sarà la scena finale del libro, nella quale il musicista Stanley, incarnazione della cattolicità più intransigente e dogmatica, decide di provare la sua opera, finalmente portata a termine, sul grandioso organo della piccola chiesa di Fenestrula: inevitabile conseguenza della sua titanica esibizione sarà il crollo del fragile edificio di cui egli sarà l'unica vittima⁵⁵.

Riassumere in poche frasi la labirintica trama di *The Recognitions* è impresa pressoché impossibile, ma uno sguardo complessivo alla struttura e alle dinamiche narrative potrà chiarirne il valore seminale, nella definizione delle tematiche del non finito e del fallimento nell'opera di Gaddis. Protagonista principale del libro è il pittore Wyatt Gwyon, talento innato che si rifiuta però di sottostare alle logiche dell'*art world* contemporaneo⁵⁶. Attorno a lui ruota poi un numero crescente di giovani artisti, scrittori e critici, tutti in vario modo falliti, ma soprattutto votati a una logica materialistica che ne svilisce ogni afflato etico o creativo. Su tutti piove pesante la satira, e l'unico a essere risparmiato è proprio Wyatt Gwyon, al termine però di un curioso percorso di «autocancellazione». Se infatti all'inizio del libro egli compariva dotato di nome e cognome, nei capitoli centrali non sarà mai più nominato direttamente⁵⁷, fino ad assumere, nel-

⁵⁴ W. Gaddis, *Le perizie* cit., pp. 1004-1005.

⁵⁵ Ivi, pp. 1656-1659.

⁵⁶ Buona parte dell'azione si svolge a New York, nell'immediato secondo dopoguerra.

⁵⁷ Il riconoscimento è reso possibile dal ricorrere di determinate «etichette» descrittive (come l'insistenza sul suo «sguardo febbrile», ivi, p. 439), oltre che dalle peculiari caratteristiche del suo parlato (ricco di citazioni colte e dal taglio pressoché poetico, ma anche improntato a

le ultime sezioni, il nome biblico di Stephen⁵⁸. Altrettanto significativo è il suo percorso artistico, che, dopo una fallimentare esposizione a Parigi, culminerà nella falsificazione di dipinti fiamminghi per il gretto mercante d'arte Reck tall Brown. Nella sua ultima apparizione, Wyatt/Stephen sarà ospite del monastero di Nuestra Señora de la Oltra Vez in Spagna, intento a cancellare antichi dipinti con la lama di un coltello, per riportare alla luce l'originale bianchezza della tela. Questa eliminazione dell'artista dalla sua opera – e in seguito anche dell'opera stessa – si distingue nettamente da quella operata dal pianoforte meccanico, perché intesa come atto di liberazione, come recupero di un'identità perduta (cancellando al contempo quella imposta dalla società). E la stessa pratica della copia e della falsificazione, un tema che attraversa in filigrana l'intero romanzo⁵⁹, si distingue dalla fredda riproduzione meccanica per il suo carattere di esperienza mistica. Quando Wyatt copia le opere dei maestri fiamminghi, quello che cerca non è la perfezione del risultato (che interessa piuttosto al falsario o al mercante d'arte), ma una forma di comunione spirituale con il gesto creativo degli antichi pittori. Un'interpretazione che è ulteriormente confermata dal titolo originale del libro. *The Recognitions*, infatti, non sono le semplici «perizie» che determinano l'autenticità dei dipinti: per Wyatt, esse diventano momenti di vera ri-cognizione, una sorta di «seconda conoscenza» o di platonico «riconoscimento» di un'originalità ormai perduta⁶⁰.

una logica sempre più autistica e delirante – cfr. l'ultimo dialogo che lo vede protagonista: ivi, pp. 1544-1559).

⁵⁸ Come noto, Santo Stefano è il *protomartire* della fede cristiana, il primo ad aver sacrificato la propria esistenza per permettere la diffusione del *Vangelo*. All'interno di *The Recognitions*, la scelta del nome comporta anche un inconsapevole ritorno all'originale desiderio della madre (ivi, p. 53). Le corrispondenze cristologiche nella caratterizzazione del personaggio sono numerose, ma anche ibridate in un complesso sistema di riferimenti mitologici: «On the mythic plane, however, Wyatt's career adapts several models: he is an adept of hermetic alchemy, a Faust figure, a modern saint, the priest in the ancient cult-ritual of the White Goddess and her Son, the Wandering Jew/Flying Dutchman archetype, a near-victim in the sacrificial killing of the royal son, a Christ figure, Dante and Orpheus in the underworld, even the New Year Robin out to kill his father the Wren» (S. Moore, *William Gaddis* cit., p. 19). Di particolare pregnanza simbolica è la scena in cui Wyatt (ormai rinominato Stephen) mangia una forma di pane la cui farina è stata erroneamente sostituita con le ceneri del defunto padre (W. Gaddis, *Le perizie* cit., pp. 1505-1506).

⁵⁹ Oltre all'impiego di Wyatt come falsificatore di quadri antichi, il personaggio che incarna in maniera più limpida la contraffazione all'interno del romanzo è Frank Sinisterra, vero «artista» del falso: sarà lui (finto medico) il responsabile della morte della madre di Wyatt a inizio libro (ivi, pp. 10-12); e sarà ancora lui (finto mercante di reliquie) ad assumere il ruolo di «padre adottivo» per Wyatt/Stephen (ivi, pp. 1342-1425). Ma il libro intero è affollato da banconote contraffatte, false promesse, errori d'interpretazione e scambi di persona. E uno degli oggetti-simbolo che tornano con più frequenza al suo interno, è appunto lo specchio (Warren Motte ha contato un totale di 83 «mirror scenes» in *The Recognitions*: cfr. W. Motte, *Reflections on Mirrors*, in «MLN», 120, September 2005, 4, p. 776).

⁶⁰ «By using a number of innovative narrative techniques and by structuring the plot around complex patterns of repetitions/recognitions, Gaddis conjoins both form and content so that

Estendendo lo sguardo alla struttura complessiva del libro, queste contrapposizioni si riflettono poi nella caratterizzazione dei personaggi secondari. Il primo e più significativo è il caso di Otto Pivner, lo scrittore senza talento che cerca in ogni modo di copiare il suo modello di vita, Wyatt Gwyon, offrendone però un'imitazione scimmiesca e degradata. In lui la copia diviene operazione grezza e retriva, finalizzata al puro successo personale. Il suo ossessivo controllo delle apparenze, il bisogno di un riconoscimento tra le élite culturali, sfociano nella redazione di un testo teatrale lungamente elaborato⁶¹, ma infine rigettato da quasi tutti i suoi lettori, perché percepito come «inautentico». Nella pratica di appuntarsi le belle frasi raccolte in varie occasioni mondane per metterle in bocca al suo eroe, Otto ha involontariamente realizzato il più subdolo plagio letterario: quel bagaglio di conoscenze già ampiamente saccheggiate dagli intellettuali per i propri scopi di autopromozione, è stato da lui rimesso in circolazione senza alcuna abilità contraffattoria, rivelando così implicitamente la profonda stagnazione del sistema culturale su cui si fonda. La copia, piuttosto che indirizzarsi verso un «riconoscimento» delle origini, ne ha così ulteriormente aumentato la distanza. E se, da un lato, il prezzo per la «ri-cognizione» è il finale sacrificio del sé, il bisogno incontrollato di autoaffermazione conduce a un annullamento ancora più sostanziale, quando essere e apparire si appiattiscono in puri valori di scambio.

Ancora una volta, i primi bersagli della satira di Gaddis sono proprio gli artisti, incapaci di disegnarsi un percorso autonomo all'interno di un mondo pronto a inghiottirli o a rigettarli con eguale violenza. Ma in *The Recognitions* l'attenzione dell'autore si focalizza soprattutto sulle dinamiche che determinano questo collasso. Wyatt riesce infine a evitarlo integralmente, ma solo a patto di scomparire dal romanzo, rinunciando alla creazione artistica⁶². Tutti i personaggi cercano in vario modo di sfuggirne, ma tutti finiscono col precipitarvi

“repetition” can be conceptualized as “re-cognition” (a second cognition, from *recognoscere*: to examine, investigate a lost or hidden truth) and vice versa» (K. Benesch, *In the Diaspora of Words. Gaddis, Kierkegaard, and the Art of Recognition(s)* cit., pp. 36-37, corsivo nel testo).

⁶¹ Si noti incidentalmente come l'altro progetto letterario abbandonato da William Gaddis sia appunto un testo teatrale, intitolato *Once at Antietam*. Gaddis vi lavorò nel periodo successivo alla pubblicazione di *The Recognitions*, prima del secondo ritorno sulla storia del piano meccanico. In una lettera del 1962 lo descrive come «a novel begun, rebuilt into an impossibly long play (very rear guard, Socrates in the US Civil War), shelved 1960» (*Letters of William Gaddis* cit., p. 246). Come già avvenuto per il primo progetto di *Agapè Agape*, alcuni estratti di *Once at Antietam* saranno ripresi e inclusi nel romanzo del 1994 *A frolic of his own*.

⁶² Non a caso la sua ultima apparizione sarà nel penultimo capitolo del romanzo, quando egli dichiarerà finalmente di poter «vivere con animo risoluto» (W. Gaddis, *Le perizie* cit., p. 1559). L'ultimo capitolo seguirà invece la vicenda del musicista Stanley, inframezzata alle storie degli altri personaggi, tutti destinati al fallimento, alla morte o alla follia. Al proposito B. Félix fa notare come l'epigrafe di questo capitolo, dopo citazioni tratte da autori come Goethe, Rimbaud, Emerson e Dostoevskij, riproduca l'insegna di un bordello nella città algerina di Oran: «Aux Clients / Reconnus Malades / l'ARGENT / ne sera pas / Remboursé» (ivi, p. 1561; cfr. B. Félix, *William Gaddis. L'alchimie de l'écriture* cit., pp. 44-45).

ancora più profondamente: all'interno del mondo dell'arte non sembra esservi alcuna redenzione possibile, e l'autore si esercita a più riprese nella sua decostruzione attraverso gli strumenti della satira. La verve creativa che sfocerà nel dialogismo frantumato di *J R* è qui sfoggiata al massimo grado nelle scene che ritraggono le feste al Greenwich Village, veri patchwork di voci discordanti che non lasciano spazio alcuno allo scambio d'idee. E, come il breve estratto riportato *supra* ha già dimostrato, il messaggio etico passa attraverso le righe, negli interstizi di un universo finzionale sempre ai limiti della saturazione. Il personaggio senza nome autore della storia del pianoforte meccanico è combattuto tra la più basilare voracità e la velleitaria ambizione di vedere il suo libro finalmente stampato «su carta giapponese, rilegata in pergamena». Otto Pivner mente sfacciatamente riguardo a un contratto mai firmato per la pubblicazione della sua opera⁶³. Nell'ultimo capitolo del libro incontreremo perfino uno scrittore che spaccia una copia dell'*Idiota* di Dostoevskij per la sua ultima pubblicazione, con tanto di copertina finta e foto dell'autore maldestramente incollata sul retro⁶⁴. Oggetto degli strali polemici non sono insomma i singoli scrittori o gli artisti falliti, ma un intero sistema che ne alimenta scaltramente le ambizioni di successo, nutrendosi proprio dei loro sogni frustrati. E solo colui che accetta di «arrivare secondo», rinunciando all'affermazione del proprio genio creativo per mettersi al servizio dell'opera, potrà giungere al riconoscimento di quella «originalità» perduta che il mondo contemporaneo ha ormai sommerso nel rumore delle sue voci discordanti.

5. *La colomba e la romanziera mancata*

Un ultimo, fondamentale riscontro in questo percorso trasversale nell'opera di Gaddis può essere individuato nel romanzo *Carpenter's Gothic*, pubblicato nel 1985. È questa un'opera atipica, considerata dallo stesso autore come un semplice «esercizio di stile», ma divenuta ben presto uno tra gli oggetti più intriganti per l'esercizio della critica. Se infatti Gaddis aveva spesso sottovalutato questo terzo romanzo, scritto con il chiaro intento di venire incontro alle esigenze dei lettori, vari interpreti non hanno mancato di sottolineare come la sua caratteristica «poetica dell'indeterminatezza» ne emergesse in maniera ancora più evidente, proprio perché molto più sottile e dissimulata⁶⁵. Nell'intreccio estremamente semplificato, nell'aristotelica unità di luo-

⁶³ Cfr. W. Gaddis, *Le perizie* cit., p. 908.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 1621-1626.

⁶⁵ «*Carpenter Gothic*» è un genere architettonico diffuso nelle campagne degli Stati Uniti, realizzato mescolando – senza troppa cognizione di causa – svariati ordini e stili. Secondo quanto osserva Steven Moore, il genitivo del titolo indicherebbe il carattere doppiamente «raccogliuccio» del romanzo: «Gaddis's "patchwork of conceits, borrowings, deceptions" brings under one roof

go e d'azione, *Carpenter's Gothic* riusciva ancora una volta a mettere in scacco il lettore, frustrandone le aspettative. L'intrinseca «non finitezza» del romanzo era sottolineata dal più semplice espediente grafico-narrativo: l'interruzione *ex abrupto* dell'ultima frase del protagonista, lasciata in sospeso nella pagina conclusiva, senza alcun punto fermo o virgolette di chiusura. Quelle parole («la tua nuca mi ha sempre fatto impazzire»⁶⁶) riverberano così come monito per il lettore, conscio di tutta la loro vuotezza e ignobiltà. A pronunciarle è infatti quello stesso uomo che una volta se ne era servito per sedurre la moglie⁶⁷, e che ora, vedovo da pochi giorni, sceglie di servirsene nuovamente, per sedurre la migliore amica di lei. La storia si ripete, in tutta la sua stanca banalità, e ogni forma di redenzione sembra vanificarsi di fronte alla profonda indegnità della natura umana.

Nella ridotta cerchia di personaggi che abita il romanzo, sarà poi interessante scoprire ben due scrittori falliti. Il primo è il geologo McCandless, sotto molti aspetti *alter-ego* dell'autore. L'identificazione è supportata dal ritorno di un ulteriore luogo comune, quello dell'archivio saturato di materiali: l'appartamento sulla 96° strada di *J R* e le pile di libri di *Agapē Agape* diventano qui una stanza chiusa a chiave, all'interno di quella casa in cui si svolge quasi tutta l'azione di *Carpenter's Gothic*. Qui il geologo ha stipato le mappe e i documenti raccolti nei suoi molti viaggi, qui egli torna più volte per cercare di «mettere ordine», disperdendosi però in un caos crescente, avvinto ogni volta dalla verve delle sue violente invettive, nelle quali sfoga la propria indignazione verso il sistema educativo americano, verso la religione o la politica estera – e, più in generale, verso la diffusa stupidità umana. Sua interlocutrice privilegiata è l'amante Elizabeth Booth, protagonista principale del romanzo e anch'essa romanziera mancata. Ma l'atteggiamento di McCandless nei suoi confronti rivela ben presto tutta la sua falsa coscienza. Come già era accaduto con Jack Gibbs in *J R*, Gaddis sembra mettere in guardia da una semplice identificazione del personaggio come portavoce dell'autore. Non a caso il primo confronto tra McCandless ed Elizabeth sull'argomento letterario avviene durante un momento di intimità, che la penna dell'autore descrive con cruda nitidezza, ma anche con il consueto taglio ironico:

[Elizabeth] «Credi che sia per questo che si scrive?... i romanzi volevo dire?»

[McCandless] «Per indignazione...» mettendo la gamba più vicino.

a number of genres: the Gothic novel, the apocalypse, the romance (in all senses), and the meta-fictional meditation, along with elements of Greek tragedy, Dickensian social satire, the colonial novel, the political thriller, documentary realism, the contemporary Vietnam veteran's story, and what Roy R. Male calls "cloistral" fiction. Each is a room jammed into Gaddis's Gothic construction» (S. Moore, *William Gaddis* cit., p. 117).

⁶⁶ W. Gaddis, *Gotico Americano* cit., p. 279.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 30.

«No, o forse solo per noia, cioè, forse per questo mio padre inventava tutte quelle cose, perché si annoiava, leggere a questa bambina che teneva sulle ginocchia lo annoiava, ecco perché gli stavano sempre intorno...» la mano continuò a salire, fermandosi nel suo ozioso vagabondaggio a lisciare i peli «perché essere prigionieri delle speranze altrui?... e quello che hai appena detto sulla delusione? Cioè, io credo che si scriva perché le cose non sono andate come avrebbero dovuto».

«O non siamo andati noi, non le cose. No...» aprendo le gambe per permetterle di avvolgersi un ciuffo di peli attorno alla punta di un dito «no, tutti vogliono essere scrittori. Credono, se gli è capitato qualcosa, che sia interessante perché è successo a loro, sentendo parlare di tutti i soldi che si fanno scrivendo, scrivendo qualunque volgarità, qualunque cretineria sentimentale e scadente, che sia un libro o una canzone, e non vedono l'ora di sfondare».

«Oh. Tu credi?» La sua mano era ormai salita fino alla biforcazione della gamba, aperta, come per soppesare ciò che vi aveva trovato. «Perché io non credo che sia così, cioè, [...], questa povera gente che scrive tutti questi brutti libri e queste orribili canzoni, e poi le canta? io credo che facciano del loro meglio...» mentre la mano si chiudeva dolcemente. «È questo a rendere tutto così triste».

«Sì...» e si spostò quasi furtivamente, cercando di abbassarsi i calzoncini «hai ragione, sì».

«E poi, se non funziona...» mentre la presa si faceva più stretta sull'improvviso turgore «quando ci proviamo e non funziona...»

«Sì, questa è la... quando ci... è molto peggio, sì...» il pollice infilato in un passante per tirare giù la gamba dei calzoncini con la stessa fretta con cui l'aveva infilata «questa è la... vero? la cosa peggiore, sì, fallire in qualche cosa che fin dall'inizio non valeva la pena di fare, questa è la...»

«Perché tu potresti, no?» e la mano era sparita. «Scrivere cose magnifiche, cioè, no? Perché le tue mani...» aveva afferrato la più vicina «le ho osservate. Hanno fatto tante cose...» e la tenne alzata davanti a lui.

«Sì, l'ho vista» disse lui, rovesciandosi all'indietro.

«Perché non hai mai voluto?... scrivere, cioè? [...].»⁶⁸.

Il gioco (al limite del pruriginoso) messo in atto dai telegrafici inserti della voce narrante sottolinea il totale disinteresse di McCandless all'argomento. E il lettore avrà pure scoperto che il geologo ha già scritto e pubblicato un suo romanzo (di pessima qualità e sotto falso nome⁶⁹). La profonda indignazione da lui ostentata a più riprese stride insomma con il suo atteggiamento opportunistico. Presentato inizialmente come il misterioso avventuriero, ammantato di colori esotici e moralmente irreprensibile, egli rivelerà pagina dopo pagina la pro-

⁶⁸ Ivi, pp. 171-172.

⁶⁹ Lo si viene a sapere alcune pagine prima, in un dialogo tra McCandless e il suo ex-collega Lester. Alle accuse di quest'ultimo («anche l'aspetto è scadente, anche il titolo, anche il nome falso sotto il quale l'hai scritto»: ivi, p. 141), McCandless risponde in maniera piuttosto evasiva: «“[...] Perché l'hai scritto?” // “Mi annoiavo”» (ivi, p. 142).

pria reale pusillanimità. E tutti i suoi furori, tutta la sua viscerale ribellione al degrado del pianeta, si risolveranno infine nella più colpevole delle connivenze: quella di chi conosce a fondo il male che lo affligge e non tenta nemmeno di sognare un cambiamento⁷⁰.

Ben diversa è invece la vicenda di Elizabeth Booth, lei veramente autrice di un romanzo mancato⁷¹. Gaddis ne segue da vicino le peregrinazioni spirituali, sottolineandone a più riprese l'intensa propensione affabulatrice: in un mondo grezzo e abbruttito, dove la speranza non ha più alcuna ragione d'essere, scrivere un romanzo è per lei un modo per aggiustare i torti subiti, per inventarsi una redenzione ormai impossibile⁷². L'autore non manca di sottolineare a più riprese la sua ingenuità e ignoranza, ma, paradossalmente, la sua fuga romantica e fallimentare riveste un ruolo molto più significativo rispetto alle invettive di McCandless. Il suo romanzo incompiuto diviene insomma la concretizzazione di quel «self who could do more» che sostiene la tramatura etica della scrittura gaddisiana. Ed Elizabeth ne incarna l'ideale più perfetto, proprio perché impossibilitata a realizzarlo. La sua vicenda umana sembra infatti contraddirla dolorosamente: maltrattata dal marito e illusa dall'amante, Elizabeth morirà all'improvviso, sola in casa, senza alcun motivo apparente. La crudele gratuità di questa fine, coerente con la fredda indifferenza di un mondo senza speranza, è però riscattata dalla fitta trama simbolica sottesa al romanzo. Perché all'interno di *Carpenter's Gothic* Elizabeth compare spesso associata all'immagine della colomba⁷³, e la sua morte giunge alla simbolica età di 33 anni, in una sera d'autunno, dopo aver subito tre mancamenti⁷⁴. Questa trama cristologica rovescia-

⁷⁰ «An intellectual hero of sorts, McCandless is also the villain of the piece, however. He hopes to put his house in order [...], like Eliot's speaker at the end of *The Waste Land*, but he succeeds only in spreading disorder and chaos. Not only is he indirectly responsible for Billy's death [Elizabeth's brother], but he is as responsible as anyone for the nuclear showdown that looms over the novel's final pages» (S. Moore, *William Gaddis* cit., p. 119).

⁷¹ Più volte la si coglie intenta a scrivere il proprio romanzo, sempre interrotta da vari disturbi (cfr. W. Gaddis, *Gotico Americano* cit., p. 72, p. 104, pp. 264-265).

⁷² «With her father a suicide, her mother in a nursing home, her brother at loose ends, and her husband an abusive alcoholic, Elizabeth needs something that she can place her hope in. Paul, Billy, the house, her novel, all are entwined in her hopes. In her novel, Elizabeth works hard to make things come out as they should. For her, the novel is more than a fiction, for it is set in a dialectical relation with outside events, including the appearance, or reappearance, of McCandless. [...]. In a sense, then, Elizabeth's and Gaddis's efforts are collaborative, both of them reaching for a truth that lies somewhat beyond their search» (C. J. Knight, *Hints and guesses: William Gaddis's fiction of longing* cit., p. 181).

⁷³ Nell'incipit del romanzo, Elizabeth è simbolicamente colta a osservare un uccello fuori dalla finestra («aveva scoperto che lì c'erano delle colombe»: W. Gaddis, *Gotico Americano* cit., p. 9), ridotto a una «palla di stracci» (ibidem) dal crudele gioco di alcuni bambini. Verso la fine del romanzo, durante l'ultimo colloquio con McCandless, la ritroveremo in un giardino colmo di foglie secche, «su quel tappeto morto e macchiato ai suoi piedi dove una colomba protestava tra le ultime testimonianze spinte fin lì dal vento da un luogo irraggiungibile» (ivi, p. 243). La sua morte avverrà improvvisa, poche ore più tardi.

⁷⁴ Cfr. C. J. Knight, *Hints and guesses: William Gaddis's fiction of longing* cit., p. 195.

ta, in un romanzo che a più riprese si fa beffe di ogni fondamentalismo religioso, sembra insomma suggerire che la speranza risiede proprio dove ogni luce è perduta. Dove il sogno fallisce, dove la trama resta interrotta, un'energia vitale vibra nella sua massima intensità: e sarà compito del lettore (frustrato, insoddisfatto e sempre bisognoso di risposte) portarla a nuova luce, perché non resti pura letteratura, ma si faccia vita.

TRAMA SOSPESA O FINALE INATTESO? «XY» DI SANDRO VERONESI

Nives Trentini

XY di Sandro Veronesi¹ forse non rientra appieno nella casistica del libro senza finale o senza trama come potrebbe ispirare una recente traduzione di Čechov²: è piuttosto un'opera inafferrabile, che sfugge a una classificazione, a una linearità attesa, a un codice predefinito. Infatti, è basato su una duplicità di fondo, su una doppiezza³ insita in tutto ciò che viene menzionato al punto da dare un senso indefinito alla storia: come vedremo in seguito il simbolismo, che ingloba sempre il suo rovescio ed è di per sé doppio, vi regna sovrano; ogni accadimento, personaggio, paesaggio allude al suo contrario; la «parola», quale portatrice di senso e di immagini, è essenziale perno della narrazione. Uscito nel 2010 è stato definito da alcuni recensori un romanzo «ambizioso»⁴ perché rac-

¹ Sandro Veronesi, *XY*, Roma, Fandango, 2010 (d'ora in poi segnalato nelle note solo con *XY* e il rimando di pagina). Per gli altri libri di Veronesi: *Per dove parte questo treno allegro*, Roma-Napoli, Edizioni Teoria, 1988 (dal 1991 con «I Grandi Tascabili», Milano, Bompiani); *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori, 1990 (ristampa per «I Grandi Tascabili», Milano, Bompiani nel 2007 con *Postfazione* di Raffaele La Capria); *Cronache italiane*, Milano, Mondadori, 1992 (ora raccolte con *Live in Superalbo. Le storie complete*, Milano, Bompiani, 2002); *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Milano, Mondadori, 1992 (prima edizione Bompiani 2006, *Postfazione* di Stefania Ricciardi); *Venite, venite B-52*, Milano, Feltrinelli, 1995 (dal 2007 con Bompiani); *Live*, Milano, Bompiani, 1996; *Caos calmo*, Milano, Bompiani, 2005; Raymond Chandler, Sandro Veronesi, Igor, *Parola di Chandler*, a cura di Dorothy Gardiner e Kathrine Sorley Walker, Bologna, Coconino Press, 2011.

² Anton Čechov, *Senza trama e senza finale. 99 consigli di scrittura*, a cura di Piero Brunello, traduzione di Gigliola Venturi, Clara Coisson, Roma, Minimum Fax, 2002. Il volume raccoglie alcuni consigli di scrittura tratti dall'epistolario dello scrittore.

³ Cfr. Filippo La Porta, *Da Italo Svevo a Sandro Veronesi: la commedia come via italiana al tragico*. Lo studio di La Porta è consultabile al seguente indirizzo: <https://weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/.../LA%20PORTA.pdf>: «Tornano le virtuosistiche tecniche narrative dell'autore, ad es. il montaggio alternato di dialogo e frasi prese da una rivista lasciata sul tavolino o il monologo interiore finale. Ogni cosa possiede un ritmo incalzante, e senza che si tratti di un vero noir. Stephen King (al suo meglio) ma contagiato da un raccontare spaesante alla David Lynch, che procede per ossessioni, per storie che forse non sono storie. Ogni cosa sembra ribaltarsi nel contrario» (p. 4).

⁴ Renato Barilli, *Veronesi: la frontiera fra reale e irreal*, in «l'immaginazione», dicembre 2010, n. 259, p. 27; Francesco Piccolo, *Il viaggio di Veronesi nel Male. Un horror per il resto*

conta, fra filosofia e psicanalisi, la vicenda parossistica di undici omicidi realizzati nello stesso luogo e alla stessa ora, di una cicatrice che si riapre dopo quindici anni, dei tentativi di depistaggio dell'autorità, di un piccolo paese traumatizzato dall'evento (una minuscola Twin Peaks), di un religioso e una psichiatra che tentano di trovare risposte agli efferati omicidi e alla pazzia dilagante che ha colpito gli abitanti Borgo San Giuda.

La contemporanea coesistenza degli opposti, quale matrice fondante di questo insolito libro, detta una visione della realtà, e della scrittura, come coesistenza di «impossibile» e di «possibile» tanto che già in copertina, quindi nel peritesto⁵, si avverte il lettore che poiché «esistono le parole per dirlo» di qualunque cosa si tratti, anche inammissibile, diventa subitaneamente «possibile» rovesciando il negativo in positivo.

Da qui l'incertezza o difficoltà per molti nel circoscrivere il romanzo e un frequente rimprovero all'autore di aver osato in un campo che non gli era proprio. In verità l'oscillazione fra «possibile» e «impossibile»⁶ presenta fin dalle prime righe un problema di definizione generale poiché la costruzione e la funzione dell'affabulazione si articolano sotto il segno della contrapposizione di elementi egualmente validi: ciò che è negato può essere al tempo stesso affermato, e viceversa a iniziare dal luogo dove tutto si svolge, «un posto che non esisteva quasi». Inoltre la prima parte del *noir*, a mo' di esplicita antitesi programmatica, recita, fra ludico e metafisico, che «il destino non è invisibile», che «è successo qualcosa di soprannaturale» e che se «esistono le parole» per dirlo, allora «è possibile».

A ben guardare, sulla particolarità del romanzo l'autore non si risparmia⁷ e

del mondo, in «L'Unità», pubblicato nell'edizione Nazionale nella sezione «Culture», 21 ottobre 2010, p. 38. Le asserzioni dei due critici, pur simili, si discostano notevolmente nel significato: infatti, mentre Barilli suggerisce che «proprio perché ha puntato alto, Veronesi si è sbilanciato, non ha saputo sostenere adeguatamente la sua mossa iniziale, e dunque ne è venuto un esito non del tutto soddisfacente, tale da suscitare molti interrogativi»; Piccolo afferma che *XY* è «un libro coraggioso e ambizioso – forse non il più bello, ma di sicuro il più coraggioso e ambizioso, così coraggioso da salire su strade impervie fino in alto (proprio come deve fare chiunque nel romanzo per arrivare fino a Borgo San Giuda) e sfidare questioni come Bene e Male, affrontarle con strumenti quali Religione e Psicoanalisi». Cfr. anche Paolo Mantioni, *Autoreferenzialità psichica*, in «L'Indice dei libri del mese», aprile 2011, p. 22: «Sandro Veronesi licenzia questo meditato, ambizioso e, quasi del tutto, riuscito romanzo».

⁵ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 17 e pp. 24-32 [*Seuils*, Seuil, Paris, 1987, tr. it. di Camilla Maria Cederna].

⁶ «Possibile» e «impossibile» sono menzionati rispettivamente 57 e 23 volte e a chiudere la serie sarà proprio «possibile», forse per rimarcare la difficoltà di una risposta certa che non faccia appello ai credo personali, siano questi religiosi o filosofici. Naturalmente nel computo non sono stati considerati i moltissimi «impossibles» che spesso rimandano a una scelta di vita, ma che certo contribuiscono a rafforzare il dualismo che attraversa tutto il libro.

⁷ Si vuol ricordare in nota la «campagna virale di marketing» che ha preceduto l'uscita di *XY*: pur ritenendola un aspetto importante all'interno del nostro discorso pare corretto trattarlo a latere. L'operazione prevede la presenza di *spin-off* online prima dell'uscita in libreria del volume (materiali multimediali inediti – video, immagini e naturalmente testi – a cura dello stesso Veronesi, che spiegano personaggi e situazioni che nel libro sono solo accennate). 6 settembre

dissemina nel peritesto e nel paratesto non pochi indizi sulla natura di questo racconto vincolato allo scarto o discrasia fra «realtà» percepita e «realtà» narrata, come sottolinea la citazione di Dürrenmatt posta in esergo:

Un fatto non può «tornare» come torna un conto, perché noi non conosciamo tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile, ha una parte troppo grande⁸.

L'assioma di partenza dichiara, quindi, che quando l'ignoto e l'incidentalità della casualità sono maggiori della prevedibilità e del dicibile, la caratterizzazione del genere⁹ viene meno e lascia spazio a una sorta di ibrido a metà fra il *noir* e la fantasia pura (un fantastico che implichi anche la favola al fine di rendere atemporale tutto l'ambientazione). La premessa, rafforzata dalla riflessione di Dürrenmatt, manifesta l'insostenibilità di un unico percorso ed è già del tutto immaginabile che lo svolgersi della trama non possa seguire le regole canoniche: il finale sarà giocoforza affidato al ventaglio solo abbozzato degli esiti

2010: il contenuto del primo *spin-off* va a riordinare cronologicamente tutti gli indizi finora diffusi. Finalmente si conoscono i nomi dei personaggi e ciò che è loro accaduto. Inoltre, ci sono i nomi dei luoghi che erano apparsi nei precedenti indizi, e si può comprendere l'importanza delle suggestioni visive anticipate (il video con i titoli di coda, l'albero ghiacciato...). Il primo extra non fornisce solo informazioni chiarificatrici, ma propone anche dettagli che lasciano intravedere uno scenario ai limiti dell'assurdo. Si parla del misterioso ritrovamento di alcuni cadaveri. Eccone un estratto: «Otto individui adulti, due bambini, una cavalla e un cane sono morti. Una bambina è scomparsa. Il carrello con le provviste è scomparso. L'albero ghiacciato si è imbevuto di sangue. Riguardo alle cause delle morti, esse risultano essere tutte differenti. Solo per sei individui, quattro adulti e due bambini, la morte risulta procurata intenzionalmente, e dunque si deve parlare di omicidio; le altre morti non sono apparentemente imputabili ad azione umana. Essendo tuttavia una delle vittime di omicidio incinta di sette mesi, è il caso di parlare di un'ulteriore vittima, cioè il feto, strappato al ventre materno, straziato con armi da taglio e bruciato. La stessa donna incinta ha subito sevizie particolarmente efferate prima di morire, e violenza sessuale, e così pure uno dei bambini. Il cadavere dell'altro bambino è stato rinvenuto privo di numerosi organi, espantati chirurgicamente. La loro baby-sitter è morta per arresto respiratorio [...]». 15 settembre 2010: «Affaritaliani.it» annuncia, oltre ad alcuni particolari della copertina, che due giorni dopo sarà pubblicato *online* il secondo dei tre contenuti extra che precedono l'uscita del libro (altri *spin-off* arriveranno dopo il 21 ottobre) e che non saranno contenuti nel romanzo. 18 ottobre 2010: ultimo extra. Si tratta della *screenshot* virale del Borgo San Giuda; 3 novembre 2010: con tre sole eccezioni, quasi tutti i cognomi dei personaggi sono stati scelti da personaggi noti (della cultura, dello spettacolo e dello sport) che hanno deciso di servirsi di un nome d'arte: dallo scrittore Aldo Nove (il cui vero nome è Antonello Centanin), dal cantante e discografico Natale Codognotto (Natalino Otto), da Édith Piaf, pseudonimo della cantante francese Édith Giovanna Gassion, da Gene Gnocchi (Eugenio Ghiozzi), da Bombolo (Franco Lechner), dal portiere della Roma Doni (Alexander Doniéber Marangon), dall'attrice Susan Sarandon (Susan Abigail Tomalin), da Alberto Lupo (Alberto Zoboli) e dall'attrice Laura Antonelli (Laura Antonaz).

⁸ XY, p. 9.

⁹ Per ciò che riguarda le regole del genere *noir* si ricordi che Veronesi ha curato per Fandango *Parola di Chandler*. Lo scrittore americano, ritenuto con Dashiell Hammet l'innovatore del giallo classico, scrive le sue dieci regole per il *noir*. Cfr. R. Chandler, S. Veronesi, Igort, *Parola di Chandler* cit., pp. 72-81.

possibili e non già alla classica parola conclusiva. Nonostante questi chiari indizi introduttivi il libro è stato accolto in modo imprevisto chiedendo al *plot*, assurdo di per sé, di mostrare coerenza e linearità soprattutto nel finale anche se la parcellizzazione del reale, introdotta dalla clausola vincolante dell'esergo e dal titolo con la X e la Y sovrapposte, nega *tout court* l'ormai insostenibile unicità¹⁰.

Il presente alterato da un'atemporalità pervasiva, escluse le brevi incursioni nel passato, dà ampio spazio alle puntuali considerazioni della psicanalista, alle conversazioni/interrogatorio fra don Ermete e il procuratore capo Errera, al lungo dialogo fra il parroco e la dottoressa che spezza il ritmo narrativo sostituito dalle battute incalzanti dei due protagonisti che cercano vanamente risposte. Le cinquanta pagine della fine sono tutte basate su questa interruzione della fabulazione, paragonabile alle interminabili digressioni di Veronesi volte ad approfondire il narrato con riflessioni, osservazioni, esplicazioni che non trovano uno spazio proprio all'interno del flusso prosastico. L'effetto creato è l'indagine nell'indagine¹¹, articolata sullo iato fra le prime due parti con la strage e la presentazione di tutti i personaggi e il dopo, a se stante, che stupisce il lettore e lo spinge a interrogarsi su questioni filosofiche come il bene e il male, il valore della parola, la colpa, la morte. Riprendendo la teorizzazione di Alberto Casadei sul giallo (che privilegia il «paradigma indiziario») e sul *noir* (basato su continue contraddizioni nell'intreccio che smentiscono tutte le ipotesi investigative), appare del tutto evidente che l'avvicendamento fra i due generi mette in scena più «l'interpretazione del reale» che la sua «rappresentazione» dopo che si è verificata «un'effrazione palese delle leggi umane»¹².

¹⁰ Al riguardo risulta molto interessante lo studio realizzato da Gianluigi Simonetti sulla narrativa italiana dal 1996 al 2006. Evidenziate la velocità e la «mediatizzazione» che contraddistinguono i nuovi assetti della narrativa dopo il 1996, Simonetti si sofferma, con le dovute distinzioni per età degli scrittori, stile e poetiche personali, a elencare i mutamenti categoriali e le costanti che ricorrono più frequentemente nella letteratura dei nostri anni: «Il romanzo italiano, o buona parte di esso, si abitua alla velocità, alla frammentarietà, alla performatività; abbandona i modelli linguistici della tradizione letteraria; rinnova in senso enfatico e teatrale i propri temi; rinuncia, spesso, alla esposizione lineare e tradizionalmente narrativa degli eventi per approdare a esiti centrifughi, ellittici, a volte trans-testuali. La catastrofe formale che ne deriva da un lato allontana il baricentro del romanzo dai parametri del racconto postmoderno italiano degli anni Settanta e Ottanta; dall'altro prepara il terreno per quello che pare il luogo privilegiato dalla nostra ricerca narrativa attuale – la messa a punto, tra fiction e non fiction, di nuovi effetti di reale, capaci di rappresentare in modo organico un presente impastato di irrealtà» (G. Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», gennaio-giugno 2008, n. 57, pp. 95-136). Va certo chiarito che Veronesi riprende nel suo *XY* solo alcuni dei registri qui indicati e ne fa un uso originale e molto personale.

¹¹ Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007: «Ancora fra i modelli impliciti o espliciti di molti scrittori fra i trenta e i quarant'anni si conta Thomas Pynchon. L'imitazione del suo contorealismo paranoico può essere osservata su diversi piani, da quello della scelta di trame e di personaggi palesemente paradossali, fumettistici, caricaturali, a quello dello sviluppo dei dialoghi con battute a metà fra il nonsense e l'esoterico» (p. 83).

¹² Ivi, pp. 96-102.

Esaminando, inoltre, il titolo¹³ con le due lettere dell'alfabeto greco che, di volta in volta, possono indicare la composizione cromosomica, le ascisse e le ordinate dei piani cartesiani, le incognite matematiche, non può certo sfuggire l'evidente pluralità dei due segni che si dipana in tutto lo scritto lasciando aperta la conclusione e indebolendo ulteriormente la trama. I segnali della sospensione o alterazione del *noir* o del *thriller*, con addentellati di *political conspiracy*, ci sono tutti fin dal peritesto. Certo la storia è prepotentemente irragionevole nel suo proporsi: i due sodali, dopo aver tentato inutilmente di salvare le 42 persone del borgo disperso fra le montagne, cercano una logica a quanto è successo e mentre Giovanna, la psichiatra di Cles che sceglie di aiutare gli abitanti di Borgo San Giuda, accetta la teoria dell'«insaturo» (del vuoto) di Bion, Don Ermete, già protagonista degli *Sfiorati* e parroco, ora, del paesino, rinforza la sua convinzione sull'esistenza del male. La biforcazione delle risposte rinsalda i principi individuali e al tempo stesso lascia aperte le tante altre spiegazioni che ognuno può dare a un massacro simile, perché se «nei libri di genere la ragione può bastare, nella vita no»¹⁴.

La varietà delle deduzioni proposte fa affiorare in superficie la necessità di etichettare la narrazione, sia questa filosofico/psicologica o religioso/etica, perché la descrizione della strage, la denuncia della manipolazione delle informazioni da parte dei mass media, la follia dilagante e le responsabilità soggettive non esauriscono l'interrogativo iniziale e spostano sul piano ontologico, sull'enigma dell'esistenza e del male/bene la conclusione del *noir*: ognuno sceglie a sua discrezione il finale che più gli pare plausibile. Questo è certo il punto forte e, al contempo, debole del romanzo perché, detto banalmente, non chiude le traversie personali, non tira le somme di tutte le ipotesi suggerite, non replica in termini investigativi ai dubbi che gli omicidi hanno generato, anzi, termina il narrato con un quesito, svela la nostra marginalità, ci obbliga a convivere con le nostre colpe e le nostre scelte mancate.

Arrivati a questo punto è necessario entrare appieno in *XY*, ripercorrendo tutta la vicenda costruita sulla forza d'impatto dei simboli e sulla confusione di «possibile» e «impossibile», solo apparentemente disgiunti nella loro polarità.

La narrazione inizia con l'indicazione geografica e paesaggistica di Borgo San Giuda.

Borgo San Giuda non era nemmeno più un paese, era un villaggio. Settantaquattro case, di cui più della metà abbandonate, un bar, uno spaccio di alimentari e la chiesa con la canonica – spropositate, in confronto al resto [...]. Succedeva una cosa sola, d'inverno, a San Giuda: l'arrivo della slitta di Beppe Formentero [...]. Beppe riusciva ad accalpiare una decina di turisti al giorno

¹³ Il titolo per ammissione dello stesso autore è ripreso da Baricco o dall'album *X&Y* dei Coldplay (gruppo musicale britannico).

¹⁴ F. Piccolo, *Il viaggio di Veronesi nel male del mondo. Un horror per il resto del mondo* cit.

e li portava a fare un giro sulla slitta a cavalli: vecchi, mamme e bambini piccoli al seguito delle settimane bianche che trovavano il dépliant negli alberghi della zona e decidevano di provare l'emozione di una gita da XIX secolo. L'itinerario era sempre lo stesso: dal centro ippico su verso il trampolino da salto abbandonato, da lì attraverso il bosco fino all'albero ghiacciato (lo ghiacciava lui stesso, tutti gli anni, col cannone spara neve, per dare un'emozione ai suoi clienti), poi dritto a San Giuda e ritorno¹⁵.

La *routine* giornaliera sposta in un'atemporalità non dichiarata, ma percepita, le coordinate cronologiche e spaziali, che sembrano incorniciare una fiaba nordica ambientata in un villaggio di poche case, «che quasi non esisteva»¹⁶, circondato da montagne e foreste innevate, attraversate ogni giorno dalla slitta trainata da Zorro e Malinda. Borgo San Giuda «non era nemmeno più un paese», aveva «un bar, uno spaccio di alimentari e la chiesa con la canonica – spropositate rispetto al resto. Fine». Per rimarcare la particolarità del luogo tutto ciò che manca, simile a un elenco spuntato con gesto categorico, si definisce per contrapposizione netta: «Niente giornalaio, niente barbiere, niente pronto soccorso, niente scuola elementare»¹⁷. L'isolamento, giocato su «niente», insistentemente iterato, e su una punteggiatura serrata, disegna quel senso di sospensione e di gravità che accompagnerà tutto il libro. Infatti, in questa dimensione ir-reale, dove anche i rumori della vita collettiva sono assenti, il «terrificante sferraglio di campanacci» di Zorro rende consapevoli tutti che le loro vite stanno per cambiare. La profondità e l'«espressione terrorizzata» degli occhi del cavallo, gli spasmi «*umani* che percorrevano il suo muso perduto» introducono una cesura visiva ed emotiva subito seguita da un'immagine altrettanto prorompente.

Tutto questo dovrebbe essere sufficiente a rendere l'idea dello sconvolgimento che è piombato su di noi quella mattina, quando alle dieci la slitta si presentò in piazza, puntuale come sempre, ma vuota. Non c'era Beppe Formento, non c'era Malinda, non c'erano i turisti [...]. Solo la slitta trainata da Zorro al galoppo, in un terrificante sferraglio di campanacci che ha insospettito immediatamente tutti noi che l'abbiamo udito. Si dice che il destino sia invisibile, ma almeno quella volta, per noi, non avrebbe potuto essere più appariscente [...]. E nessuno di noi che siamo usciti in piazza dimenticherà gli occhi di quel povero cavallo, la sua espressione terrorizzata, e gli spasmi, credetemi, umani, che percorrevano il suo muso perduto. Se mai una bestia è stata sul punto di parlare, è proprio Zorro quella mattina; ma anche se gli fosse stato dato di farlo, credo che non avrebbe trovato le parole, perché di parole per dire quello che avrebbe dovuto dire non ce ne sono¹⁸.

¹⁵ XY, pp. 11-12.

¹⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 13.

Senza nessuna chiarificazione e fuori da qualsiasi continuità il secondo paragrafo introduce un personaggio sconosciuto e una scena cruenta:

Sangue. Sulle lenzuola, sul cuscino, dappertutto. Mi hanno ammazzata? Sono entrati mentre dormivo e mi hanno tagliato la gola? Il cuore batte all'impazzata, ho paura: ho paura di scoprire che mi hanno ammazzata. Eppure devo guardare, devo controllare. Sto bene, però, mi sento bene: potrebbe non essere mio, il sangue¹⁹.

Lo sconvolgente attacco pascoliano²⁰ con l'animale traumatizzato per la violenza vista e le tracce di sangue che ricordano, senza troppe mediazioni, l'inizio di una qualsiasi serie criminale, sono i due fotogrammi chiave con cui esordisce XY, destinati già nella loro comparsa a trasformarsi, a cambiare il loro *status* iconografico per assumerne uno simile e al contempo molto diverso: quello del simbolo veicolato dalla parola e dalla sua ambiguità, dalla sua funzione rappresentativa sempre in bilico, come due facce della stessa medaglia, fra bene e male, fra positivo e negativo, fra tutte le coppie contrapposte che d'ora in poi sfileranno nella trama, sottolineando il passaggio dalla parola alla sua immagine mentale, stratificata nei secoli grazie ai simboli, ai miti, alla religione, alla cultura, al folklore. Quindi il libro comincia con l'arrivo del «destino», con l'annuncio della strage che coinvolge i quarantadue abitanti di Borgo e una psichiatra. Per raccontarci l'efferatezza del massacro (undici morti, uccisi da undici cause diverse), ma soprattutto i risvolti psicologici che già Zorro aveva annunciato, Veronesi usa il montaggio alternato, un artificio che gli consente, al tempo stesso, di riprodurre la simultaneità dell'ora zero in cui tutto accade e sottolineare la distanza emotiva, psicologica, gnoseologica che intercorre fra i due protagonisti. Mentre Giovanna Gassion si esprime in presa diretta, formulando quasi ad alta voce i pensieri che l'angosciano (la riapertura di una cicatrice vecchia di quindici anni, il rapporto di dipendenza dal proprio psicanalista, il *transfert* parziale con i propri pazienti, le conversazioni con la madre e l'ex convivente), don Ermete²¹ si esprime con un lunghissimo monologo interiore, parla sempre al passato con un discorrere indiretto che porta il lettore a soffermarsi visivamente, come uno spettatore davanti a uno schermo, sui singoli accadimenti. Quello che don Ermete ricorda è quello che il lettore vede: le due motoslitte che attraversano il bosco sotto una fitta nevicata, la difficoltà a districarsi nella nebbia, la «preoccupazione» e la «speranza» provata. L'opinabilità della ricostruzione dei

¹⁹ Ivi, p. 14.

²⁰ Cfr. *La cavallina storna* di Pascoli alla quale è insistentemente chiesto il nome dell'assassino. Non può certo sfuggire che il richiamo a Pascoli vale anche per il titolo XY se pensiamo alla scelta grafica di *X agosto* e al verso finale «questo atomo opaco del male».

²¹ Don Ermete, il protagonista di XY, era il personaggio principale degli *Sforati*, pubblicato da Veronesi nel 1990.

fatti è rimarcata nella discrepanza fra il punto di vista del personaggio, che con i propri pensieri e il proprio agire anima la scena e la strategia di chi sceglie il montaggio dell'insieme. Il lettore segue al rallentatore la scena del bosco e le riflessioni dell'uomo, ne condivide le paure, le anticipazioni, le conclusioni fino all'albero che sembra «acceso»²²: la netta separazione fra la focalizzazione esterna di Giovanna Gassion, sempre in movimento, e il resoconto, tutto interno del parroco, segnano due traiettorie parallele che convergono solo nella terza parte, nella complessa ricostruzione che porterà alla fine.

Il trauma si riversa sul borgo con un impatto devastante, come se un'«alluvione di follia» si fosse abbattuta sulla piccola comunità. Nel borgo sperso fra le montagne, ininterrottamente flagellato da una bufera di neve dilaga un «senso opaco di morte, di male assoluto, di assenza d'ogni rimedio» perché nel bosco delle morti assurde e dell'albero insanguinato pare essere scoppiata «la bolla che conteneva le paure del mondo»²³. L'innaturale situazione resta confinata nel mistero non risolvibile dell'esistenza²⁴, nella denuncia dell'incapacità dei mezzi di comunicazione di dire la realtà senza manipolarla. Torna qui il Veronesi di *Superalbo* e di *Occhio per occhio*, con la distanza marcata da romanzi come *Venite, venite B52*, *La forza del passato* o *Caos calmo* e la capacità di attivare quell'immaginario traumatico, riprendendo le parole di Giglioli, dal quale ognuno di noi attinge le categorie in grado di dar forma all'esperienza quotidiana²⁵.

Fin dal romanzo d'esordio²⁶ Veronesi si è avvalso di alcune frasi didascaliche o di citazioni per i titoli dei suoi romanzi. Nel suo ultimo lavoro tre sono le indicazioni che accompagnano la vicenda e scandiscono il libro, ma queste

²² XY, p. 25.

²³ Ivi, p. 35 e p. 322. Cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

²⁴ Adriano Sofri, *Romanzo sul male. Il nuovo libro di Veronesi e il nostro orrore quotidiano*, in «La Repubblica», 15 ottobre 2010.

²⁵ D. Giglioli, *Senza trauma* cit., p. 9: «Il punto è che dal trauma immaginario (ovvero dall'immaginario traumatico) attingiamo incessantemente le categorie con cui dar forma a un'esperienza, la nostra, che in generale di traumatico ha ben poco. Rappresentiamo il non traumatico sotto le spoglie del trauma. L'eccezione è la regola. Senza il linguaggio del trauma – che a rigore dovrebbe essere un buco, un difetto, un fallimento del linguaggio – non abbiamo più niente da dire su ciò che ci circonda».

²⁶ La titolazione del primo *Per dove parte questo treno allegro* nasce dal caso, dall'incontro con Fulvio Abate e dalla descrizione di alcune foto riportate da Camilla Cederna in *Milano in guerra*. Veronesi, colpito da un manifesto propagandistico della Repubblica di Salò con impressa la scritta *Per dove parte questo treno allegro?*, decide di far sua la didascalia menzognera, giacché il treno, in realtà, trasferiva i suoi passeggeri nei lager. A colpire la fantasia dell'autore, però, non è solo «l'immagine tragica e beffarda» che la locuzione evoca, ma anche il fatto che la scritta forma un endecasillabo come del resto *Venite, venite B52*, titolo maturato dalla fusione di una canzone di Morrissey (*Everyday is like Sunday*) che invoca l'Armageddon e della disperata supplica del sindaco bosniaco di Gorazde, che chiese aiuto alla Nato. *La forza del passato*, inutile dirlo, deriva direttamente da Pasolini (*Io sono la forza del passato*, da *Poesie in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1954).

sono anche il filo conduttore attraverso il quale si dipana l'enigma in tutta la sua equivocità. Tre passaggi chiari, equiparabili alla somma degli sviluppi che caratterizzano inizialmente la psichiatra con «Se esistono le parole per dirlo, è possibile», poi don Ermete con «Si deve capire tutto. Altrimenti si deve credere tutto» e l'unico possibile finale di tutta la narrazione con «Non posso continuare. Continuerò»²⁷. Frasi riprese, direttamente o indirettamente, da altri autori, messe in bocca a personaggi, destinate alla quarta di copertina, agli esergo introduttivi, al paratesto insomma, giocate con ironia sul doppio filo della cifra poetica o dello spot pubblicitario, che tracciano nella loro sintetica brevità lo stigma più diretto della scrittura di Veronesi. Citazioni che fanno coppia con tante altre, lasciate isolate ad agire, quasi dimenticate, riservate al lettore e ripescate da canzoni, film, poesie: uno spazio testuale sul filo dello slogan che rimbalza da una storia all'altra e che crea sotterranee reti di continuità fra i libri. Sintagmi che si allargano dal testo ai titoli per poi ritornarvi appena modificati o che ne veicolano il senso nella presenza discreta della loro sistematica ripetizione celata fra molti altri dettagli e che sfugge alla vista. Frasi che racchiudono il senso del romanzo, chiavi di lettura apparentemente buttate là. Veronesi da *Per dove parte questo treno allegro* ci ha abituati a questa modalità narrativa, ma è soprattutto negli ultimi due lavori che questo procedere si fa sistema e dall'esterno, dal peritesto come già abbiamo visto, si riversa sulla trama e sulle ragioni profonde della scrittura.

«Se esistono le parole per dirlo, è possibile» viene pronunciato a mo' di sfogo dalla protagonista di *XY* quando è costretta a pensare a un ordine diverso, «soprannaturale», per interpretare ciò che le accade: «È successo qualcosa di soprannaturale. È possibile. Se esistono le parole per dirlo, è possibile»²⁸.

La forza catalizzatrice di questa citazione è racchiusa nel potere assegnato alle «parole» che rendono raccontabile, «possibile», e potremmo dire presente, il «soprannaturale» ricorrendo a categorie non del tutto considerate nel *noir*, come già avvertiva Dürrenmatt. La frase della fascetta e della copertina, detta dalla prota-

²⁷ La seconda e la terza frase sono riprese rispettivamente da Francis Scott Fitzgerald e da Samuel Beckett. Per quel che concerne la citazione iniziale un ruolo fondamentale ha assunto negli anni la frase con cui termina *L'Innominabile* di Beckett. Un esergo unico e valido per quasi tutti i libri pubblicati, costituito su «Non posso continuare. Continuerò» proposto a cominciare da *Venite, venite B-52*, che filtra da romanzo a romanzo in tutti i libri, anche in *Ring City* (*Ring City*, uscito nel 2001, è una storia per ragazzi che ha come personaggio Topolino. *L'exergo* anticipava anche questo libro, ma la Disney Company Italia non lo accettò). L'espressione beckettiana, dice Veronesi, è una frase penetrante che «rimane scolpita addosso», sono quattro parole che riassumono le finalità ultime del singolo libro e sono «un frammento eterno», profondo sul «senso stesso dello scrivere». Questo «motto dell'esistenza» trascende la sola veste d'epigrafe e amplia il suo compito entrando a far parte di una delle possibili massime dell'autore stesso («adesso la mattina, quando non posso mettermi a lavorare penso – Non posso continuare. Continuerò –»). Le notizie sull'esergo sono tratte dall'intervista di Stefano Coppini realizzata in occasione della riedizione di *Venite, venite, B-52* per i tipi della Bompiani nel 2007.

²⁸ *XY*, p. 100 e p. 101.

gonista dopo un lungo percorso di allontanamento dal visibile, torna quale titolo del capitolo successivo che rimette nuovamente in campo la funzione creativa del linguaggio. Le parole che formano l'affabulazione, il loro accostamento e la loro accumulazione, consentono ai fatti di esistere, rendono manifesto ciò che la mente umana si rifiuta di accettare. *Le récit* traduce l'incredulità del pensiero; la fatica di consegnarsi all'irrazionale è vinta dal potere enunciativo del verbo che conquista progressivamente voce. Le parole per dire l'indicibile vanno ritrovate nel linguaggio della psiche o della fede. Infatti, non è un caso se la psicanalista, svegliandosi e scoprendo la riapertura di una vecchia cicatrice, può solo domandarsi «Come diavolo è possibile?», «Ma non è possibile che si sia riaperta»²⁹. Gli interrogativi nati davanti all'incredulità delle prime pagine obbligano la dottoressa a ridare, passo dopo passo, significato al termine «possibile» quale chiave di accesso alla paradossale situazione. La logica cartesiana dell'edera che «non può salire più in alto del muro che la sostiene»³⁰ deve rimodulare il proprio asserto trasformando il sapere codificato in un processo di rappresentazione atto a invertire «il possibile» nel suo contrario. Sovvertire la nostra conoscenza e «rendere credibile l'incredibile»: questo, come suggerisce Massimo Onofri, è il problema di Veronesi che ha a che fare con l'«etica della parola», col «riuscire a dirlo quel male, proprio nella sua declinazione più oscena e indicibile»³¹.

Tutta la prima parte del romanzo è attraversata dalle assillanti affermazioni dei personaggi che si interrogano sulla «possibilità» di ciò che stanno vivendo. Incalzanti, ripetitivi fino all'ossessione, sostantivati o resi nella formula verbale al grado negativo (parlare/non parlare; possibile/impossibile, dire/non dire), usati nei dialoghi in «presa diretta» i termini «parole» e «possibile» creano un sottofondo, talvolta palese altre simulato, che ricostruisce progressivamente ciò che la mente umana reputa a prima vista irreali. Le parole duplicano il significato, abbandonano la trasparenza del loro semplice essere e mostrano, in un'oscillazione continua, l'aspetto più empirico (dire cosa sta succedendo) e quello più metafisico (spiegare quello che sta succedendo)³². Un lungo *excursus* di quasi cento pagine per costruire e rappresentare pienamente il «possibile» della massima iniziale, quasi un *passe-partout* costruito linguisticamente con molta sapienza fino a diventare rappresentazione tangibile del «micidiale cortocircuito»³³ racchiuso in questa avventura della mente dove l'alternanza fra incongruo, plausibile, veritiero si fa scontro irreversibile, evidenza assoluta.

²⁹ Ivi, p. 15 ss.

³⁰ Ivi, p. 19. La citazione da Descartes è ripresa dal *Discorso sul metodo*.

³¹ Massimo Onofri, *Veronesi, in «XY» ragione e fede di fronte al male*, in «Avvenire», 30 ottobre 2010.

³² Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio di Georges Canguilhem, traduzione di Emilio Panaitescu, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1978 [*Le mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966].

³³ XY, p. 178.

Nel chiaro patto finzionale, mentre Giovanna Gassion e i suoi interlocutori si caratterizzano per gli innumerevoli interrogativi, le molte negazioni, i continui ripensamenti dell'alta frequenza del parlato familiare, don Ermete definisce se stesso e gli altri attraverso l'atto visivo: infatti descrivendo al Procuratore la scena dell'albero, può solo ripetere incessantemente e senza tante sfumature «abbiamo visto», ricordare l'inadeguatezza «della parola corpi», specificare, quasi fosse un'esigenza, che «si trattava di resti, perlopiù, povere parti sparse di povere perdute integrità» e dettagliare, infine, la perdita di ogni umanità³⁴. Il richiamo da Francis Scott Fitzgerald, «Si deve capire tutto. Altrimenti si deve credere tutto», è il diverso percorso assegnato al parroco. Lo sguardo di don Ermete, «soggetto recettore», sottoposto a «visioni parziali, frantumate, dispersive» evidenzia lo «smarrimento etico». Nella voce del prete, la scrittura del nostro autore - ironica, ricca di descrizioni e digressioni, sempre in bilico fra il rigore affabulatorio e il procedere ludico - si focalizza sull'atto del guardare e sposta il punto di vista dalla cronaca del giornalista alla «verità ontologica»³⁵ raccontata dalla voce narrante che trova la sua veridicità nella «fenomenologia dello sguardo» ricordata da Monica Jansen³⁶. I molti articoli che Veronesi dal 1985 ha scritto per i quotidiani «L'Unità», «Il Manifesto», «La Repubblica», sono modulati sul «new journalism» che porta all'estremo l'idea di notizia sostituendo il concetto di *news* con *features* che «giocano la carta dell'emozione», coinvolgendo il lettore e le sue reazioni. Seguendo questa linea è facile intuire come il racconto di don Ermete, a metà strada fra la testimonianza e l'interpretazione soggettiva, evidenzia la contaminazione fra romanzo e cronaca in una sorta di letteratura giornalistica mascherata dietro i credo della religione sempre più simili alla «fede nella propria centralità». *XY* è segnato in ogni sua piccola parte dalla dualità che rende inafferrabile la vicenda narrata: tutto si muove sul doppio asse degli opposti coesistenti. Una tensione continuamente riproposta che cerca di ricondurre a verità la plausibilità del «possibile» strutturando il linguaggio, e la sua assertivi-

³⁴ Ivi, pp. 24-26.

³⁵ S. Veronesi, *Incontro con Sandro Veronesi*, in *Conversazioni con gli scrittori. Incontri sul romanzo contemporaneo*, sotto la direzione di Stefano Guerriero e di Tiziana Pellegrini, Roma, Grafikarte, 1997, pp. 41-50. Senza cercare a tutti i costi delle filiazioni si vuole ricordare che don Ermete trasmette i propri pensieri proprio attraverso lo sguardo, fin troppo simile all'occhio allucinato di Buster Keaton in *Il film*. Il rimando al cinema diretto da Alain Schneider e con sceneggiatura di Beckett è suggerito dall'alta frequenza con cui ricorre il termine «sguardo» in *XY*.

³⁶ Monica Jansen, «*Il vero spettacolo è un altro*». *Lo slittamento della cronaca secondo Baricco e Veronesi*, in *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non-fiction 1995-2005*, a cura di Martine Bovo-Romouef e Stefania Ricciardi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006, pp. 89-103. In un numero monografico dei «Quaderni di Panta» dedicato alla *Scrittura creativa* Veronesi, nel breve saggio/racconto *Guardare*, ci spiega l'importanza dello sguardo nella selezione e formulazione dell'intelaiatura di ciò che si vuol raccontare. Scrivere vuol dire, innanzi tutto, allenare lo sguardo poiché, citando le parole dell'autore stesso, «le cose non esistono, se non esiste lo sguardo che le vede» (*Scrittura creativa*, in «I quaderni di Panta», a cura di Laura Lepri, Milano, Bompiani, 1997, pp. 45-55).

tà gnoseologica, attraverso frammenti e spezzoni di pensiero con cui i protagonisti tentano di dare forma all'informe. Ed è proprio questa tensione inappagata, che vibra fra i divergenti «possibile» di lei e «impossibile» di lui, che produce l'intelaiatura stessa di tutta la vicenda, subordinata alle molte domande che restano aperte, alla crisi della conoscenza che da tempo ormai ha colpito il mondo moderno, all'assillo ontologico che attraversa tutto il libro, a cominciare proprio dalle antitesi disseminate nelle «massime» di Veronesi.

L'esibizione ostentata nella finzione – costantemente sottolineata dagli artifici che informano il romanzo (sospensione sistematica della narrazione, ripetizioni ossessive, anticipazioni sugli sviluppi narrativi, inserimento di verbali, interviste, citazioni, non ultima l'interruzione repentina del finale) – denuncia l'urgenza testimoniale che percorre tutto il testo, la mancanza di modelli di riferimento e l'esistenza di un unico spazio ormai concepibile, quello delle domande senza repliche certe; dei continui interrogativi ontologici ai quali solo parzialmente rispondono i codici (della letteratura, la religione, la psicanalisi) che l'umanità si è data nei secoli per sopperire all'assenza di risposte.

Il romanzo termina con il paragrafo *Il Giorno Zero* che nel titolo gioca in forma vagamente ossimorica rispetto al finale perché sancisce un nuovo inizio, un diverso progetto di vita che azzerà il passato. L'«atto mancato pazzesco, altamente autodistruttivo»³⁷ che ha costretto la protagonista ad abbandonare lo sport e a cercare altre soluzioni rivelatesi sbagliate ora, dopo il lutto di Borgo San Giuda, viene superato e la psichiatra può scegliere un avvio nuovo, può decidere di essere il contadino che zappa e si libera del viandante:

[...] o si è l'uno o si è l'altro o si è il viandante che si perde nella campagna o si è il contadino che zappa il campo o si è il viandante che si avvicina al contadino e gli chiede per favore la strada per la stazione più vicina o il contadino che continua a zappare e gli risponde gentilmente che non la sa o si è il viandante che allora gli chiede la strada per la fermata degli autobus più vicina o il contadino che continua a zappare e gentilmente gli risponde di non sapere nemmeno quello [...] o si è il viandante che sono sempre stata che accusa il contadino di non sapere niente o si è il contadino che sarò da ora in poi e che gentilmente e continuando a zappare gli risponde sì signore è vero signore io non so niente signore ma quello che si è perso è lei³⁸.

Le nove pagine che repentinamente mettono in scena il cambiamento della giovane psicanalista e il trasferimento di Don Ermete sono scritte in un flusso joyciano ininterrotto, senza punteggiatura, quasi a siglare l'urgenza di un riscatto dalla penosa situazione vissuta nelle montagne del Trentino e a imitare, con la velocità sintattica, la discesa di sci e il subitaneo compimento di una sto-

³⁷ XY, p. 229.

³⁸ Ivi, pp. 366-367.

ria difficile. La scelta stilistica del lunghissimo dialogo e dell'anomala interruzione di una vicenda tanto complessa – gli undici omicidi e il borgo accerchiato dalle tenebre della follia – obbligano il lettore a riconsiderare «lo status fittizio e arbitrario dei finali» poiché ormai frequentemente l'attesa della fine «non viene soddisfatta», come suggerisce Peter Brooks nelle sue *Trame*, e sempre più spesso ci si trova davanti a uno «stallo, piuttosto che a una vittoria». Questa precarietà dei finali ci obbliga a pensare, parafrasando Brooks, a una nuova tipologia e a un rinnovato concetto di *plot* e di finale perché la «trama non chiede più di essere considerata come un elemento determinativo»³⁹ che possiede anche una compiutezza di significato. Diversamente da quanto scrive Mantioni⁴⁰, noi pensiamo che l'apparente frammentazione della trama, evidente soprattutto nella terza sezione di *XY*, mimi una sequenza pseudo-psicanalitica: l'ampio spazio testuale dedicato alla valutazione dei fatti è strutturato su una progressione narrativa che richiama la dialettica di affermazione e negazione di Bion e i processi di sottrazione, negazione, disgregazione della prosa di Beckett⁴¹. I nomi dello scrittore e dello scienziato, quali spie testuali, ricorrono più volte in questa parte, il primo attraverso l'esergo «Non posso continuare. Continuerò», il secondo menzionato dai due dialoganti. Ad accentuare l'impatto del lungo monologo interiore della protagonista, scevro da segni di interpunzione, è la rievocazione della magmatica materia verbale dei pensieri di Molly che costellano le pagine finali dell'*Ulisse* di Joyce o dell'*Innominabile*. Ed è proprio la mancata trasformazione della fine a svelare, contrariamente a quanto scritto dai recensori di Veronesi, che la soluzione stilistica vuole far risaltare ancora una volta la transitività informativa della parola, specie quella scritta (dai giornali, ma non solo), la dualità che accompagna ogni singolo frammento della nostra comunicazione e l'eticità che la dovrebbe contraddistinguere⁴²: da qui gli espedienti e i colpi di

³⁹ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, titolo originale *Reading for the Plot*, trad. it. Daniela Fink, p. 328. Brooks imputa questo cambiamento al cinema che «essendo di per sé una successione temporale, ha operato tanti interventi sulla sintassi del *plot* da escludere quasi la possibilità di nuovi traguardi» (*ibidem*).

⁴⁰ P. Mantioni, *Autoreferenzialità psichica* cit.: «Si avvicina la fine, si comincia a capire che il mistero non avrà spiegazioni né teologiche né scientifiche, c'è ancora il tempo per una possibile bella definizione della letteratura: "Una specie di disparato 'accerchiamento descrittivo' [...] mancano ancora una trentina di pagine, cosa succederà ancora, fin qui l'enormità del tema non ha squassato l'equilibrio, non ha travolto l'autore né i personaggi, non c'è stato scadimento nel banale, nel patetico, nell'enfatico, nel misticismo, non sarebbe il caso di fermarsi qui, chissà un'opera volutamente incompiuta, come Kafka, magari? No, ci sono ancora due paragrafi: uno per il prete e uno per la psichiatra aspirante psicanalista. E tutto crolla. E al recensore tocca confessare che scricchiolii e crepe erano passati inosservati o sottovalutati o francamente malintesi».

⁴¹ Samuel Beckett fu per due anni paziente di Bion e grazie al suo psicanalista partecipò a molti seminari di Jung che influenzarono notevolmente l'opera dello scrittore. La citazione di Beckett vien proprio dal lungo monologo dell'*Innominabile*, l'ultimo romanzo della trilogia. Di non secondaria importanza è l'ascendente che Joyce ha esercitato, almeno agli inizi, sul lavoro del drammaturgo irlandese.

⁴² Il discorso ricade sulla natura stessa dell'enunciazione verbale e sull'impossibilità di un'au-

scena che hanno determinato modalità formali piuttosto insolite nello scrittore e il desiderio di continuare a narrare con la consapevolezza che anche se la finzione è un gioco (e si pensi a *Venite, venite B52*) porta in sé la capacità di interpretare e anticipare la realtà.

todefinizione o di offrire reali chiarimenti sia in termini personali che collettivi. Emergono i limiti della dialettica, l'inadeguatezza del linguaggio, la disperata necessità di andare oltre il detto, di ritrovare un senso profondo della parola come accade in particolar modo in *Per dove parte questo treno allegro*, *Venite, venite B52* e *Caos calmo*.

Oleksandra Rekut-Liberatore

L'achèvement, ovvero sia il compimento dell'opera, è un concetto polisemico e multidirezionale. Passando in rassegna le opere post 2000 non ultimate per cancro, viene in mente, in prima battuta, l'assenza dell'epilogo. Gérard Genette distingue invece una *continuation proleptique* o cosiddetta «in avanti», la più diffusa e intuitiva che spinge l'azione verso un finale; una *continuation analeptique* o «all'indietro» che risale a ciò che è stato prima, alle cause degli eventi descritti; una *continuation elleptique* che serve a riempire le lacune, i buchi e i salti intermedi nella narrazione; e, da ultimo, una *continuation paraleptique* che porta a raccontare ciò che facevano altri personaggi in contemporanea con l'azione principale¹.

I. Invertendo l'ordine delle *continuations*, troviamo un esempio di paralesi nel *Segreto è la vita* (2012): Alessandro Cevenini, aggredito da una leucemia promielocitica acuta, ipotizza l'effetto della diagnosi sui parenti ignari e basiti:

Ciò che non so in questo momento è quanto avviene al piano inferiore, nell'ufficio di Lambertenghi. Il primario chiama i miei e, affiancato da Fracchiolla e dalla caposala, li affronta. «Alessandro sta male, molto male». Mio padre e mia madre guardano il medico come se non capissero [...]. Lambertenghi sospira. «Noi faremo tutto quel che possiamo. E vi garantisco che qui Alessandro avrà le migliori cure del mondo. Ma dovete abituarvi all'idea di poterlo perdere. E dovete abituarvi subito, perché può accadere molto presto...» I miei, sbalorditi, fissano i dottori a bocca aperta².

Una *continuation paraleptique* può riguardare non solo l'azione, ma anche i sentimenti, i pensieri dai quali l'io narrante è escluso. È quanto avviene nell'*Albero dei mille anni* (2010) di Pietro Calabrese:

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 242.

² Alessandro Cevenini, *Il segreto è la vita*, Milano, Piemme, 2012, pp. 29-31.

Guardo e riguardo questa lastra toracica, che nel frattempo mi sono portato a casa, e studio attentamente. Rompo le scatole a mia moglie chiedendo spiegazioni su questo e quello. Poi domando: «Ma è attaccata a che cosa? Esattamente su cosa sta appoggiata questa lesione?». Barbara mi fissa con uno sguardo nel quale, realizzo solo oggi, c'era molta più saggezza e dolore di quanto potessi immaginare. In esso c'era infatti la conoscenza e la percezione del dopo, che io allora neanche immaginavo. «Sulla trachea, sui bronchi e sull'aorta» mi risponde³.

I tentativi di riempire gli svolgimenti paralleli al racconto autobiografico sul cancro, come in Calabrese e Cevenini, non sono ricorrenti. Anzi, il narratore si concentra solitamente sulla neoplasia trascurando di trascrivere vicende e reazioni altrui. Così Tiziano Terzani, in *Un altro giro di giostra* (2004), rivela le difficoltà di penetrazione e osmosi tra il mondo dei malati e quello dei sani e dunque la quasi impossibilità di reciproca rappresentazione:

La malattia rompe un ordine, ma ne crea uno suo e con quel passaporto l'ammalato entra in un altro mondo, dove la logica dei sani, del mondo di fuori diventa irrilevante, assurda, a volte anche offensiva [...]. C'è nel malato, qualunque sia il suo atteggiamento nei confronti della malattia, un torpore fatto di debolezza, ma anche di serenità, che il sano, pur con tutta la simpatia, non può provare. Anzi, il sano prende quell'atteggiamento per rassegnazione e crede sia suo dovere aiutare il malato a combatterlo. Ma la malattia ha una sua logica, forse anche quella di preparare psicologicamente chi l'ha addosso alla sua possibile fine⁴.

La misurazione della distanza invalicabile tra l'ammalato e chi è esente da morbo la ritroviamo in un'altra autobiografia, *Raccontami nonno...* (2012) di Giorgio De Rienzo: «La malattia ha un aspetto orrendo. Con ottusa noncuranza riesce a cancellare il dolore altrui. Ci chiude in un egocentrismo devastante nell'insolente indifferenza per il dolore che non ci appartiene»⁵.

La scrittura autobiografica sul cancro è dunque caratterizzata spesso dall'assenza di uno sviluppo paralettico; talvolta gli altri vengono volontariamente esclusi e non considerati; talaltra il malato stesso, in una sorta di *conventio ad excludendum* dalla sofferenza, non riesce a quantificare o trascrivere il dolore di chi lo circonda.

II. Altrettanto poco usuale è la *continuation elleptique*. Per ragioni logicamente comprensibili tra cui le difficoltà fisiche per le cure invasive, il testo dell'on-

³ Pietro Calabrese, *L'albero dei mille anni. All'improvviso un cancro. La vita all'improvviso*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 40.

⁴ Tiziano Terzani, *Un altro giro di giostra*, Milano, Longanesi & C., 2004, p. 70.

⁵ Giorgio De Rienzo, *Raccontami nonno... La mia vita, a modo mio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2012, p. 80.

comalato non può essere frutto di impegno e dedizione quotidiani, ma è costellato di soluzioni di continuità. Così, in *Toglietemi tutto ma non il sorriso* (2012), la Russo cerca di rimediare a un silenzio di diciotto giorni:

Non sono morta. C'è chi ci prova a farmi fuori, ma sono sempre qui, su questo mondo, solo un po' più incasinata, confusa, nervosa, malata e arrabbiata del solito. Ma veniamo a noi. Martedì, come da programma, sono andata a Livorno per giocarmi il settimo e penultimo gettone sulla giostra della chemio⁶.

Una sospensione narrativa per un coma, una vera e propria latitanza, che Cevenini così tenta di colmare:

Papi Maurizio è seduto accanto al letto. Parla, parla senza interrompersi, sembra un fiume in piena, e io rispondo a cenni, perché i medici mi hanno ordinato di non fare sforzi. Lui comunque non ha bisogno delle mie risposte. Mi ha davanti a sé, vede i miei occhi accesi che lo seguono, questo gli basta. E non si ferma, il suo racconto non ha soste, come se avesse bisogno di recuperare tutto il tempo perduto, il tempo in cui ha dovuto rimanere in silenzio, in attesa. «Quando non ce l'hai fatta più a respirare, ti hanno intubato e ti hanno portato qui, in Rianimazione. Per noi è stato il momento peggiore. I medici temevano davvero di perderti ed è venuto persino il prete per l'estrema unzione. Sai cosa ci hanno detto quando siamo arrivati qui? Sai cosa ci hanno detto?» Una lacrima gli spunta agli angoli degli occhi. «Ci hanno detto che tanta gente arriva in Rianimazione da Ematologia, ma sono tutti pazienti gravissimi e non ne hanno mai visto uno tornare indietro. Tu invece ce l'hai fatta! Tu ce la farai, vero?»⁷.

Anche Calabrese, nella ricostruzione autobiografica legata a un cancro al polmone destro, si sforza di rendere coesa la storia ovviando ai salti narrativi: «E qui mi devo fermare, e fare un piccolo passo indietro. Perché nel frattempo è accaduta, assolutamente per caso, una piccola cosa che diventerà molto importante in questa storia»⁸.

Al di là di sporadiche eccezioni, nelle scritture sul cancro si ricorre raramente al prosieguo ellettico. Le giornate scandite da trattamenti sanitari e quindi da tediosa *routine* medica rimangono, non di rado, volutamente non trascritte. A volte la scelta è dettata da motivi estetici. Così De Rienzo non vuole dilungarsi sulla malattia concentrandosi piuttosto sulle *tranche* temporali tra sedute chemio e appuntamenti con i primari.

III. Per ciò che riguarda l'analessi, gli oncologici percepiscono il passato come un salvagente che preserva dall'incertezza del futuro. Una rapsodia melanconica dei

⁶ Anna Lisa Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Milano, Mondadori, 2012, p. 58.

⁷ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., pp. 37-38.

⁸ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 78.

secoli scorsi è, senza dubbio, *Un cappello pieno di ciliege* (2008). Oriana Fallaci, pur bramosa di ripartire da un'epoca ancora più remota, non riesce a raccogliere materiale precedente al 1773. La sua pulsione retrospettiva è così giustificata:

Ora che il futuro s'era fatto corto e mi sfuggiva di mano con l'inesorabilità della sabbia che cola dentro una clessidra, mi capitava spesso di pensare al passato della mia esistenza: cercare lì le risposte con le quali sarebbe giusto morire⁹.

Il tempo del malato viene paragonato a una clessidra rotta che fa precipitare giù i granelli che fino a quel momento cadevano lenti e a intervalli euritmici. Dato per scontato un aspetto autobiografico in tutta la produzione letteraria, perfino laddove non dichiarato dalla stessa Fallaci¹⁰, *Un cappello pieno di ciliege* ci offre la realizzazione massima di questa tendenza. Il rispecchiarsi negli antenati, soprattutto in quelli colpiti dalla malattia (Silvestro, María Isabel Felipa, Francesco), considerata all'epoca mortale, concede la possibilità di una lettura, intravista già da Battista, come di «un manuale di storia della medicina»¹¹. Edoardo Perazzi trova un'identico riflettere sulla morte di Giobatta in *Un cappello pieno di ciliege* e di Oriana in *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*¹² (2004). I richiami, non solo a livello tematico, ma anzitutto e soprattutto lessicali e metaforici, ci permettono di osservare che il cancro, definito nel romanzo con l'espressione catalana «*mal dolent*», riappare come l'«alieno»¹³ nell'*Intervista*. L'albero genealogico che si tenta di ricostruire in *Un cappello* viene alimentato non solo dalla sorgente della consanguineità e dagli *input* condivisi, ma anche dalla stessa malattia:

Nel 1824 si sposò Silvestro che appena trentenne morì di cancro lasciando due figli, tuttavia la vedova si consolò immediatamente con Pietro che gliene fece partorire altri sette¹⁴.

⁹ Oriana Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 7.

¹⁰ Edoardo Perazzi, *Mia zia Oriana*, ivi, p. 829.

¹¹ Pierluigi Battista, *Prefazione*, ivi, p. II.

¹² E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., p. 833. Cfr. anche ivi, p. 358: «Io odio la Morte. L'aborro più della sofferenza, più della perfidia, della cretineria, di tutto ciò che rovina il miracolo e la gioia d'essere nati. Mi ripugna guardarla, toccarla, annusarla, e non la capisco». Da O. Fallaci, *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, Milano, Milano, RCS Quotidiani, 2004, pp. 125-126: «Mi dispiace morire, sì [...]. Amo troppo la Vita, mi spiego? [...]. E con la stessa passione odio la Morte. La odio più d'una persona da odiare, e verso chi ne ha il culto provo un profondo disprezzo [...]. Il fatto è che pur conoscendola bene, la Morte io non la capisco. Capisco soltanto che fa parte della Vita e che senza lo spreco che chiamo Morte non ci sarebbe la Vita».

¹³ «Se dicevo d'aver il cancro molti mi guardavano come se avessi la peste descritta da Manzoni ne *I promessi sposi*. O come se fossi già sottoterra. Impauriti, disturbati. Quasi ostili. Alcuni mi toglievano addirittura il saluto. Voglio dire: sparivano, e se li cercavo non si facevan trovare. Infatti fu allora che coniai il termine Alieno» (ivi, pp. 20-21).

¹⁴ O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* cit., pp. 142-143.

Rendendosene conto decise che bisognava rompere il segreto e lo disse a María Isabel Felipa che proprio quell'autunno aveva scoperto d'aver un cancro. Iattura che in Catalogna veniva chiamata mal dolent. Anzi, un mal molt dolent¹⁵.

Ma Francesco scosse la testa. / «Sor Mazzei», rispose «di delitti io ne ho commessi a quintali e di pene ne ho sofferte tante che non ho avuto né il bisogno né la voglia di leggere quelli e quelle del Beccaria». / Poi gli voltò le spalle e tornò al navicello. / La sua storia finisce qui. Sugli eventi che seguirono la lapidaria battuta si sa solo che morì il 17 gennaio del 1816 e che morendo scoprì qual era il male misterioso con cui dal 1799 duplicava le sue infinite infelicità: il mal dolent. Lo spietato mal dolent che aveva ucciso María Isabel Felipa, che attraverso i suoi cromosomi e quelli di Montserrat avrebbe ucciso un mucchio di gente in famiglia, e che prima o poi ucciderà anche me. A lui era venuto alla gola¹⁶.

Nella *Fine è il mio inizio* (2006) Tiziano Terzani riparte dal momento della sua venuta al mondo e dagli anni dell'infanzia. L'intento non è riflettere sull'evidente e inevitabile «lasciare il corpo»¹⁷, ma cercare soluzioni per l'umanità attraverso gli errori e gli orrori del Novecento, facendo leva su una ricca esperienza personale di viaggi e conoscenze sulla diversità umana.

I lavori autobiografici più recenti sul cancro, rispetto a quelli di Terzani e della Fallaci, iniziano normalmente in modo simile: prendono l'abbrivio dalla diagnosi che segna la svolta, uno scatto improvviso che fa ripartire il tempo da zero. Qualche volta il racconto fa il suo esordio leggermente in anticipo rispetto alla presa di coscienza della malattia, ma con l'intento ovvio di dimostrare il contrasto tra la spensieratezza *quo ante* e l'esistere precario e ansiogeno sotto la spada di Damocle del male. Così *Il segreto è la vita* prende l'avvio dal viaggio di Cevenini nelle epicuree terre di Sharm al Mar Rosso. Anche De Rienzo viene a sapere della malattia dopo il rientro dal Messico dove si trovava per un lavoro coinvolgente alla Fiera del libro di Giadalajara. Anna Lisa Russo, nelle prime pagine, ci rende edotti di aver trovato, oltre un nuovo lavoro, un equilibrio interiore in seguito alla rottura con un ex-fidanzato. A volte, appare la data e addirittura l'ora esatta del referto medico che divide nettamente la vita, come uno spartiacque, in un prima e un dopo. Così per Calabrese la condanna viene pronunciata il 19 maggio 2009 e per Corrado Sannucci, l'autore di *A parte il cancro tutto bene* (2008), il 5 dicembre 2006, alle ore 15. Proprio Sannucci, ricorrendo a un vero procedimento analettico del riflettere, nota che la data della scoperta è meno significativa rispetto a quella dell'attacco della malattia:

¹⁵ Ivi, pp. 204-205.

¹⁶ Ivi, p. 285.

¹⁷ T. Terzani, *La fine è il mio inizio*, Milano, Longanesi, 2006, p. 11.

Sul passato mi rimane una sola curiosità: vorrei conoscere il giorno in cui è iniziata l'avanzata delle plasmacellule, quando ha iniziato a fare cilecca il meccanismo regolatore del midollo. È una data che non potrà conoscere mai: eppure sarebbe l'unica che potrebbe farmi guarire dalla passatite¹⁸.

Anche Terzani cerca di intuire e scoprire le ragioni, pur remote e psicologiche, del tumore: «Secondo me, tutto – anche il mio malanno di ora – nasce in Giappone. Nasce dalla profonda tristezza di vivere in una società che non è libera»¹⁹.

Calabrese è consapevole di convivere col male da alcuni anni, prima del concreto e deleterio mostrarsi:

Ma la caverna c'è, questo è certo, e da quel buco, da quella lesione, quattro o cinque anni fa è iniziato tutto. In silenzio, senza strepiti né clamori. Non ci sono stati avvertimenti o squilli di tromba per avvisarmi che la battaglia tra la vita e la morte stava cominciando²⁰.

Un lunghissimo interludio trascorre nel *Codice di Hodgkin* (2012) dalle prime avvisaglie del morbo di Romina Fantusi al suo palesarsi indubitabile. Ed è proprio l'impossibilità di risalire alle origini e alle cause della neoplasia che fa affermare la mancanza di un inizio di una «biografia del cancro», mutuando un azzecato termine coniato da Siddhartha Mukherjee.

IV. La prosecuzione prolettica, su cui ci soffermeremo maggiormente, o il discorso sul compimento del libro nel senso più stretto del termine, è inoppugnabilmente più rilevante per la cancrografia (termine ispirato dalla «patografia» di Anne Hunsaker Hawkins per definire le autobiografie degli ammalati²¹). Il colpito si aggrappa alla scrittura se non proprio come a una forma di salvezza, quantomeno di autocomprensione, di condivisione dell'esperienza, di necessità di completare e diffondere un testamento spirituale. Talvolta gli scritti non vengono nemmeno portati a termine dagli autori: come accade nella *Fine è il mio inizio* di Terzani, trascritto dal figlio Folco; *Un cappello pieno di ciliege* della Fallaci, curato dal nipote ed erede universale Edoardo Perazzi; o *Raccontami nonno...* di De Rienzo, apparso in libreria grazie all'impegno e alla cura della moglie, Vittoria Hazieli; o a Cevenini, la cui triste vicenda viene ultimata, postuma, da Luca Castellitto.

¹⁸ Corrado Sannucci, *A parte il cancro tutto bene. Io e la mia famiglia contro il male*, Milano, Mondadori, 2008, p. 75.

¹⁹ T. Terzani, *La fine è il mio inizio* cit., p. 270.

²⁰ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 63.

²¹ Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathographies*, West Lafayette, Purdue University Press, 1993.

Gli scritti che vertono sul cancro come dato autobiografico possono essere suddivisi in quelli: 1. a lieto fine che descrivono le cure riuscite, *ergo* l'autore ha superato il male 2. raramente finiti, a causa della morte dell'ideatore (preferiamo servirci del concetto di ideatore per definire chi ha progettato l'opera ma non ha potuto portarla a termine). Testi del genere però non rimangono, quasi mai, incompiuti, perché, nella maggior parte dei casi, parenti, amici e conoscenti riescono a evitare che le pagine rimangano bianche e ritengono un dovere morale portarle a compimento e pubblicarle. Un comportamento, questo dell'*entourage*, tipico di chi vuole appagare il desiderio del *de cuius* esaudendo le sue ultime volontà. Servendoci di un ossimoro, possiamo sostenere che siamo davanti a «un'incompiutezza finita»: un testo incompleto da parte dell'ideatore con il risultato di un libro finito; la vicenda autobiografica si chiude contestualmente all'ultimo respiro. Non sarebbe del tutto azzardato affermare perfino la compiutezza assoluta rispetto ad altri generi e sottogeneri letterari, o agli stessi scritti autobiografici che hanno un finale costantemente e forzatamente aperto.

Inoltre, si possono riscontrare tratti peculiari dal punto di vista finito/non finito che andremo a prendere in esame. In primo luogo, a differenza di altri lasciati a metà che rimangono incompiuti o vengono riscoperti anni, decenni o addirittura secoli dopo e solo allora portati a compimento da studiosi e filologi competenti, gli ultimi testi autobiografici sulla neoplasia vengono ultimati e pubblicati per i motivi sopraindicati nell'arco di breve tempo. Alle riflessioni precedenti aggiungiamo la finitudine fulminea e la velocità nel portare a maturazione il progetto intrapreso.

Un altro aspetto non trascurabile è che non bisogna equiparare gli scritti sospesi per decesso dovuto a malattia a quelli interrotti per la morte improvvisa dell'autore. La differenza sostanziale è che nel caso del morbo neoplastico la morte non è mai, o quasi mai, un evento inaspettato e quindi le pagine recano seco, già in partenza, le stigmate dell'alea e come tali contengono *in nuce* il rischio di restare bianche. Si tratta, dunque, di una non-compiutezza altamente probabile e con cui si convive in corso d'opera. Anche i tempi e la durata della scrittura vengono calcolati con relativa precisione. Tutto ciò è confermato e testimoniato da dichiarazioni esplicite degli autori; ed è proprio in ragione di questa possibilità di pianificare e qualche volta pure di completare lo scritto sul cancro, che assistiamo a una vera proliferazione di pubblicazioni che ci porta a definirle «metastasi cartacee» del XXI secolo.

Contrariamente al precedente *Un altro giro di giostra*, dedicato esclusivamente alla descrizione delle cure e filosofie sul cancro, nella *Fine è il mio inizio*, pubblicato postumo, Terzani non parla, o quasi, di neoplasia (la parola «cancro» viene nominata solo tre volte sulle 466 pagine del testo integrale). La malattia (più evidente dagli interventi autoriali di Folco che dal discorso di Tiziano) rimane sullo sfondo e la storia appare tessuta da una serena e pacifica rassegnazione, da un dolce abbandono al ritmo ciclico della natura e al suo continuo perire e rinascere. Questo di Terzani viene già programmato come un lavoro registrato e

trascritto dal figlio: «Allora si parte. Stai comodo? Un attimo, vediamo se funziona il registratore»²².

Di conseguenza l'individuazione dell'autore diventa problematica. Facendoci guidare dal paratesto, leggiamo sulla copertina il nome di Tiziano Terzani, però lo scritto si presenta in forma di dialogo-intervista (con Folco) e a volte di polilogo con l'intervento di familiari (la figlia Saskia, la moglie Angela) e amici. Abbiamo un coro, una pluralità di voci narranti. Nonostante le pagine siano quantitativamente dominate dal discorso di Terzani, il vero e proprio autore è Folco. Questo non solo perché egli si mette al servizio del padre morente come intervistatore e *scriptor* delle sue ultime esternazioni e di quelle degli altri, ma anche e soprattutto perché i suoi inserti autoriali, introdotti in corsivo, commentano, aggiungono sfumature, rendono stati d'animo, ambiente, dettagli e ritratti. Inoltre, la trascrizione di Folco si spinge fino agli ultimi istanti, difficili da raccontare altrimenti e senza un ausilio. Non si tratta di un'impossibilità narratologica come, ad esempio, quella per eccellenza dell'oggetto o del defunto parlanti, ma della persona ridotta, a cagione della malattia e/o dell'agonia, a uno status psicofisico che non permette di scrivere e spesso neanche di parlare e di conseguenza di dettare qualcosa. Solo la lettera iniziale al figlio e un bigliettino intitolato *Ai miei familiari*, intarsiati nel testo, vengono vergati dalla mano di Terzani. La seconda epistola viene così commentata: «Il Babbo, con il suo solito inchiostro viola ma una calligrafia incerta, ha scritto una breve lettera che ha lasciato sul tavolo»²³. Questa «calligrafia incerta» assieme alla voce del padre «*così fievole che quasi non la si sente*»²⁴ sono frammenti del ritratto di Terzani morente e fanno parte dell'ultimo capitolo intitolato *Addio*. Ma torniamo all'*incipit* della *Fine è il mio inizio*:

Mio carissimo Folco, sai quanto odio il telefono e quanto mi è ormai difficile, con le pochissime forze che ho, scrivere anche due righe così. Per cui niente «lettera», ma un telegramma con le due o tre cose a cui ancora tengo e che è importante tu sappia²⁵.

La lettera datata 12 marzo 2004 precede di soli quattro mesi la morte. Oltre le oggettive difficoltà a scrivere, emerge l'intento progettuale del «telegramma». Quindi *La fine è il mio inizio* rientra nell'alveo delle autobiografie volute e portate avanti dagli stessi oncomalati nell'attesa della probabile fine. Individuiamone, tra le righe, il progetto:

²² T. Terzani, *La fine è il mio inizio* cit., p. 18.

²³ Ivi, p. 444.

²⁴ Ivi, p. 460.

²⁵ Ivi, p. 7.

e se io e te ci sedessimo ogni giorno per un'ora e tu mi chiedessi le cose che hai sempre voluto chiedermi e io parlassi a ruota libera di tutto quello che mi sta a cuore, dalla storia della mia famiglia a quella del grande viaggio della vita? Un dialogo fra padre e figlio, così diversi e così uguali, un libro testamento che toccherà a te mettere assieme²⁶

che contiene, seppur espresse brevemente, sia le tematiche principali (il declino dell'Occidente, il futuro dell'umanità, la famiglia, la vita), che la forma scelta (un dialogo fra padre e figlio), uno scopo (un libro testamento) e il futuro autore (Folco Terzani). Per sé Tiziano si riserva il ruolo di ideatore, attribuendo, al figlio, esplicitamente il compito di portare a ultimazione lo scritto.

Abbiamo già sostenuto che spesso, o quasi sempre, la volontà di fare un volume in queste condizioni contiene in sé la consapevolezza dell'avvicinarsi della morte: «Fai presto, perché non credo di avere molto tempo. Fai i tuoi programmi e io cerco di sopravvivere ancora per un po' per questo bellissimo progetto, se sei d'accordo»²⁷.

La volontà di elaborare un progetto è quindi esplicita: «Però, proprio perché mi rimane poco tempo, un'ultima cosa forse mi piace ancora farla ed è parlare con te che sei stato parte e spettatore della mia vita»²⁸.

L'oratoria di Terzani viene continuamente interrotta dai fastidi fisici legati alla malattia: «*Il Babbo si alza e si incammina lentamente verso la sua gomba in fondo al giardino a fare un pisolino. Si stanca presto ormai*»²⁹. Il raccontare è scandito da pause, dal silenzio, talvolta meditativo, talaltra forzato e provocato dal malessere che entra in contraddizione con la solita impazienza e fretta dei malati terminali di consegnare le bozze all'editore: «*Per giorni il tempo è rimasto grigio e freddo e il Babbo non ha avuto la voglia e la forza di fare altre chiacchierate*»³⁰. Il procedere lento e meditabondo permette di soffermarsi sui punti di maggiore importanza: «Sì, sì parliamone per bene, con calma»³¹.

Digressioni e divagazioni non devono però impedire il *telos* imminente:

Non dobbiamo però rimanere troppo su questi aneddoti, Folco. Dobbiamo capire il significato della mia esperienza³².

Folco, fai attenzione, io non posso ora impiegare le mie ultime chiacchierate con te a spiegare la storia della Cina. Quella, cazzo, o uno la sa o si arrangia³³.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Ivi, p. 50.

³⁰ Ivi, p. 84.

³¹ Ivi, p. 409.

³² Ivi, p. 214.

³³ Ivi, p. 217.

Decisamente interessante è la *mise en abyme*, un altro libro non pubblicato che Terzani rammenta in queste pagine uscite postume: «fra le mie carte troverai, se ci gratterai, dei fogli gialli scritti a macchina con una Lettera 22 che dovevano diventare un libro, che fortunatamente non ho mai pubblicato, su Mao»³⁴.

L'intento testamentario dell'opera diventa più che evidente:

Se mi chiedi alla fine cosa lascio, lascio un libro che forse potrà aiutare qualcuno a vedere il mondo in maniera migliore, a godere di più della propria vita, a vederla in un contesto più grande, come quello che oggi io sento così forte³⁵.

È come se con queste nostre chiacchierate io avessi voluto lasciare a te una sorta di viatico. In qualche modo c'è, nel fondo, il desiderio, che è un desiderio umanissimo, di una relativa immortalità, di una continuazione attraverso qualcuno che fa la tua stessa strada o rappresenta i valori in cui hai creduto. E se hai capito qualcosa, la vuoi lasciare lì, in un pacchetto. Questo pacchetto è la storia che ti ho raccontato³⁶.

Il racconto si affievolisce come la voce di Terzani che, progressivamente, si fa afona e impercettibile.

Tra le altre opere *post* duemila non ultimate per cancro viene, di nuovo, in mente *Un cappello pieno di ciliege* della Fallaci. Angosciata dalla scomparsa della propria memoria storica, più che dalla sparizione del corpo, la Fallaci compone quest'affresco familiare, pubblicato due anni dopo la sua dipartita, che esula, e di parecchio, dagli scritti anteriori. La prefazione di Battista contiene già i semi del non finito: «Questo grande romanzo di Oriana Fallaci ebbe una gestazione lunga e tormentata. Era il suo assillo, la sua promessa da mantenere. Era la scommessa di una vita. Perduta, perché l'autrice (ma lei amava che la si definisse "l'autore") non fece in tempo a portare a termine la sua missione»³⁷. Perazzi cerca di ricostruire nella postfazione le tappe dell'ideazione e della stesura dell'opera. Constatata che, nonostante *Un cappello pieno di ciliege* sia rimasto incompiuto, si può osservare in senso lato che l'idea di concentrarsi sull'argomento storico-familiare era stata accarezzata da Oriana dall'infanzia: «Mia zia Oriana aveva sempre avuto in mente sin da ragazza di scrivere la storia della sua famiglia, aveva il culto dei genitori e dell'amatissimo zio Bruno, fratello maggiore di suo padre, intellettuale di famiglia, grande penna, fondatore di giornali»³⁸. Nonostante l'antico desiderio di riscoprire le radici, il lavoro, nel senso stretto del termine, su *Un cappello pieno di ciliege* cominci già negli anni Novanta. Le datazioni sul

³⁴ Ivi, p. 67.

³⁵ Ivi, p. 435.

³⁶ Ivi, p. 442.

³⁷ P. Battista, *Prefazione* cit., p. I.

³⁸ E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., p. 827.

dattiloscritto, consegnato alla redazione dal nipote, abbracciano un arco temporale che va dal 1991 al 2001; il periodo successivo alla malattia dello zio, già menzionato, e coevo all'identica diagnosi che stroncherà la vita della scrittrice nel settembre del 2006:

Le fasi di ideazione del romanzo partono con il lavoro sul Novecento: quando Oriana si è resa conto che lo zio Bruno cominciava a stare male, ha raccolto in primo luogo la sua testimonianza. Poi, dopo la pubblicazione di *Insciallah* (1990), si è di nuovo buttata a capofitto nelle ricerche, si è messa a lavorare di getto, con ossessione, e ha dato un'accelerata violenta quando si è scoperta lei stessa malata³⁹.

Il cancro, come afferma la scrittrice nel prologo, mette in pericolo il compimento del racconto e la costringe a velocizzare le ricerche preliminari:

Esplose allora un'altra ricerca: quella delle date, dei luoghi, delle conferme. Affannosa, frenetica. Resa tale dal futuro che mi sfuggiva di mano, dalla necessità di far presto, dal timore di lasciare un lavoro incompiuto. E come una formica impazzita dalla fretta di accumular cibo corsi a rovistar tra gli archivi, i mastri anagrafici, i catasti onciari, i cabrei, gli *Status Animarum*. Cioè gli Stati delle Anime. I registri nei quali, col pretesto di individuare i fedeli tenuti al precetto pasquale, il parroco elencava gli abitanti di ogni pieve e di ogni prioria raggruppandoli in nuclei familiari e annotando ciò che serviva a catalogarli⁴⁰.

I dati smarriti nel corso dei secoli, ma anche e, non ultimo, le limitazioni fisiche e temporali causate dalla malattia portano a cambiare, in corso di opera, i connotati della scrittura, superando i *gaps* e le mancanze del romanzo storico con artifici e trovate finzionali:

Sicché la ricerca si mutò in una saga da scrivere, una fiaba da ricostruire con la fantasia. Sì, fu a quel punto che la realtà prese a scivolare nell'immaginazione e il vero si unì all'inventabile poi all'inventato: l'uno complemento dell'altro, in una simbiosi tanto spontanea quanto inscindibile⁴¹.

Nel decorso della malattia la Fallaci si mostra estremamente prolifica. Come è noto *Un cappello pieno di ciliege* non è l'unica opera vergata successivamente alla nefasta diagnosi. Oltre il già menzionato *Oriana Fallaci intervista Oriana Fallaci*, non si possono dimenticare *La Rabbia e l'Orgoglio* (2001) e *La forza della Ragione* (2004). Dunque il fatto che *Un cappello* sia rimasto incompiuto è dovuto non solo alla malattia, ma anche a distrazioni temporali e a lunghe so-

³⁹ Ivi, p. 829.

⁴⁰ O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* cit., p. 10.

⁴¹ Ivi, p. 11.

spensioni in funzione di altri lavori più impegnati. Dopo l'attentato alle *Twin Towers*, la Fallaci smette praticamente di curarsi e dedica tutta l'energia vitale rimastale alla scrittura *engagée*. *Un cappello* viene accantonato e l'ispirazione e la verve compositiva si concentrano su *La rabbia e l'orgoglio*. Lucida e disillusa per il trapasso imminente, ma convinta che la forza della ragione, da cui origina il titolo di uno di questi *pamphlet*, può debellare il cancro che corrode l'Occidente, la scrittrice continua a lottare fino a che le ultime forze glielo concedono e ricomincia ad ampliare *Un cappello* tralasciato per quasi sei anni. Possiamo dunque affermare che questo lavoro viene sospeso due volte: la prima per motivi politici, e la seconda per il decesso dell'autrice. Come testimonia Perazzi, basandosi su un appunto autografo scritto in terza persona⁴², il pensiero iniziale di arrivare alla soglia della contemporaneità viene palinodiato dalla Fallaci stessa, che dichiara un punto d'arrivo voluto e desiderato. Nemmeno questo traguardo verrà rispettato. Seppur consistente, il testo, lasciatici, si conclude nell'anno 1889, con il matrimonio dei nonni paterni, mentre, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto contenere anche tutta la storia della famiglia fino al 1944, data fatidica della liberazione di Firenze. La volontà di terminare con il '44 appare evidente non solo sulla base delle segnalazioni esplicite di Perazzi ma anche dalla lettura attenta del testo. «Una terribile notte del 1944» è un *Leitmotiv* che riprende un bombardamento notturno su Firenze al quale il racconto non arriva⁴³. Vi è una discrasia evidente tra la fase progettuale (1773-1944) e il *cor-*

⁴² E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., p. 832: «Voleva arrivare fino ai nostri giorni ma poi scelse di interrompersi all'arrivo della sua giovinezza, e questo è ciò che lasciò».

⁴³ *Ibidem* e O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* cit., p. 9: «il rimpianto d'una cassapanca cinquecentesca che per quasi due secoli aveva custodito la testimonianza di cinque generazioni: antichi libri tra cui un abacco e un abbecedario del Settecento, rarissimi fogli tra cui la lettera d'un prozio arruolato da Napoleone e sacrificato in Russia, preziosi cimeli tra cui una federa gloriosamente macchiata da una frase indimenticabile, un paio d'occhiali e una copia del Beccaria con la dedica di Filippo Mazzei. Cose che ero riuscita a vedere prima che finissero in cenere, una terribile notte del 1944», p. 63: «Fuggì con Lapo e con l'oggetto più caro a Ildebranda: una cassapanca da corredo finemente intagliata, lunga sei spanne e larga tre, coi manici di ferro e i piedistalli a zampa di leone. (La medesima che avrebbe custodito i cimeli della famiglia fino alla terribile notte del 1944)», p. 69: «Lo dimostrava il rozzo ritratto su legno che qualcuno aveva dipinto quand'era ormai cinquantenne, e che per sicurezza i miei genitori avevano riposto nella cassapanca perduta la terribile notte del 1944», pp. 94-95: «una delle federe col festone di spighe a punto pieno. La stessa che insieme agli altri preziosi cimeli di cinque generazioni avrei visto nella cassapanca, ormai chiamata la-cassapanca-di-Caterina, prima che saltasse in aria la terribile notte del 1944», p. 148: «La cassapanca di Ildebranda la prese proprio Gaetanino... Qui rimase fino a quando, non si sa per quale motivo, venne rispedita nel Chianti al trisnonno Donato che la lasciò in eredità al bisnonno Ferdinando che a sua volta la lasciò in eredità al nonno Antonio che nel luglio del 1944 l'avrebbe affidata a mio padre», p. 156: «Mazzei corse a vedere se erano morte, scoprì che stavano meglio di lui in quanto Francesco le aveva dissetate con la sua razione, e da questo nacque un'intesa di cui fino alla terribile notte del 1944 la cassapanca di Caterina avrebbe custodito l'inequivocabile traccia: una copia del *Dei delitti e delle pene*, il libro che il bagaglio conteneva in gran quantità», p. 238: «un veliero di cartapesta. (Sì, lo stesso che fino alla terribile notte del 1944 mia madre

pus finale del romanzo (1773-1889). Ma torniamo ai motivi della prima interruzione del 2001. Già da allora intravediamo la preoccupazione della scrittrice di non riuscire a portare a compimento *Un cappello pieno di ciliege*, svelata da lei stessa in una specie di premessa *Ai Lettori della Rabbia e l'Orgoglio*:

La vigilia della catastrofe pensavo a ben altro: lavoravo al romanzo che chiamo il-mio-bambino. Un romanzo molto corposo e molto impegnativo che in questi anni non ho mai abbandonato, che al massimo ho lasciato dormire qualche mese per curarmi in ospedale o per condurre negli archivi e nelle biblioteche le ricerche su cui è costruito. Un bambino molto difficile, molto esigente, la cui gravidanza è durata gran parte della mia vita d'adulta, il cui parto è incominciato grazie alla malattia che mi ucciderà, e il cui primo vagito si udrà non so quando. Forse quando sarò morta. (Perché no? Le opere postume hanno lo squisito vantaggio di risparmiarti le scemenze o le perfidie di coloro che senza saper scrivere e neanche concepire un romanzo pretendono di giudicare anzi bistrattare chi lo concepisce e lo scrive). Quell'11 settembre pensavo al mio bambino, dunque, e superato il trauma mi dissi: «Devo dimenticare ciò che è successo e succede. Devo occuparmi di lui e basta. Sennò lo abortisco». Così, stringendo i denti, sedetti alla scrivania. Ripresi in mano la pagina del giorno prima, cercai di riportare la mente ai miei personaggi. Creature d'un mondo lontano, di un'epoca in cui gli aerei e i grattacieli non esistevano davvero. Ma durò poco. Il puzzo della morte entrava dalle finestre, dalle strade deserte giungeva il suono ossessivo delle ambulanze, il televisore lasciato acceso per l'angoscia e lo smarrimento lampeggiava ripetendo le immagini che volevo dimenticare. E d'un tratto uscii di casa. Cercai un taxi, non lo trovai, a piedi mi diressi verso le Torri che non c'erano più, e...⁴⁴.

I punti di sospensione stanno a indicare un impegno giornalistico e l'interruzione, a cui abbiamo già accenato a varie riprese, del lavoro su *Un cappello pieno di ciliege*. La Fallaci riprenderà in mano il romanzo solo più di un lustro dopo. Preziosa diventa la testimonianza di Perazzi:

Quando mia zia Oriana si è accorta che la malattia si era aggravata, nel luglio del 2006, mi ha chiamato e mi ha chiesto di raggiungerla a New York. Mi ha consegnato il testo nella versione che ho poi passato all'editore, con le sue indicazioni precise su come pubblicarlo postumo: controllare gli errori di battitura; tenere conto di tutte le correzioni a mano, in particolare quelle nella quarta parte, che lei non era riuscita a ricopiare a macchina come aveva fatto per il Prologo e per le prime tre parti; utilizzare il titolo *Un cappello pieno di ciliege*, così come compare, scritto a mano da lei, sulla cartellina che conteneva il dattiloscritto con sottotitolo «Una saga» (aveva considerato anche un altro titolo, *I passaggi nel Tempo*, che ricorre tra l'altro varie volte nel testo, ed era rimasta in dubbio fino

custodiva nella cassapanca di Caterina: chiuso dentro lo scatolone sul cui coperchio spiccava il minaccioso «Non Toccare»).

⁴⁴ O. Fallaci, *La rabbia e l'orgoglio*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 14-15.

all'ultimo momento, proprio come per *Insciallah*, deciso a un mese dall'uscita del libro, fino ad allora intitolato *Il terzo camion*); scegliere una copertina puramente grafica, dal lettering semplice ma di impatto⁴⁵.

La titubanza sul titolo dell'opera interrotta a causa del cancro permette di aprire una parentesi e ricordare, *en passant*, *Di tutto resta un poco* (2013) di Antonio Tabucchi, uscito postumo a cura di Anna Dolfi. A differenza della Fallaci, Tabucchi non esprime esplicitamente un desiderio rispetto alla scelta del titolo prima di morire, ma invita a cercarlo, in una specie di caccia al tesoro poetica, in un componimento *Residuo* di Drummond de Andrade. L'anafora – di carattere profetico perché allude al lascito spirituale dello scrittore⁴⁶ – è la chiave per il *titolo*. Tornando a *Un cappello pieno di ciliege* bisogna aggiungere che il libro uscì il 30 luglio 2008, presso Rizzoli, e che tutte le indicazioni della scrittrice sono state esaudite⁴⁷.

Nonostante che *A parte il cancro tutto bene* di Sannucci venga portato a termine e pubblicato quando l'autore era ancora in vita, vi sono tra le pagine accenni all'alea di una possibile incompiutezza come, d'altronde, in quasi tutte le opere sulla neoplasia. L'ansia e il timore di non poter raggiungere traguardi minimi e obiettivi traspare già dal primo capitolo:

Un mieloma multiplo. Siamo a dicembre, arriverò fino a marzo? Riuscirò a sistemare le cose di famiglia in questi pochi mesi? [...] Finisce così improvvisamente la vita, senza mai un avvertimento o un segnale di allarme? Finisce quando siamo ancora giovani?⁴⁸

Lo scorrere del tempo diventa precipitoso ed è spesso icasticamente paragonato alla brevità della caduta nell'abisso, al lancio del paracadutista⁴⁹. Come

⁴⁵ E. Perazzi, *Mia zia Oriana* cit., pp. 833-834.

⁴⁶ Carlos Drummond de Andrade, *Residuo*, in C. Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo*, trad. da Antonio Tabucchi, Torino, Einaudi, 1987, pp. 64-69: «Se di tutto resta un poco, / perché mai non dovrebbe restare / un po' di me?» e A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 91: «Perché “di tutto resta un poco” (*Residuo*), ed è con questo poco, che poi è il nostro tutto, che dobbiamo fare i conti».

⁴⁷ E. Perazzi, *Il testo*, in O. Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* cit., p. 844. Veniamo a sapere dall'analisi del dattiloscritto che la battitura del prologo e delle prime tre parti è stata effettuata personalmente dalla Fallaci e che le pagine numerate a mano dalla prima alla 373 hanno «poche cancellature e modifiche». La quarta parte, contenente, non a caso, le cartelle con una numerazione che riparte, anziché dalla p. 374, dalla p. 1. è presentata nella versione meno ripulita e contiene numerose correzioni e tre pagine completamente redatte a mano. Inoltre, «questa parte comprende anche alcuni appunti a mano annotati da Oriana Fallaci su post-it colorati. Si tratta perlopiù di promemoria riguardanti alcuni controlli da effettuare su luoghi, circostanze e personaggi o intenzioni della Scrittrice relative a sfumature o approfondimenti dei personaggi»

⁴⁸ C. Sannucci, *A parte il cancro tutto bene* cit., p. 5.

⁴⁹ Ivi, p. 6.

tutti, anche Sannucci ipotizza due differenti e antitetici decorsi della malattia: la possibilità di andare avanti o quella di fermarsi bruscamente e per sempre. L'ambiguità del destino, viene evocata con un'immagine quasi archetipa e/o medioevale che viene riattualizzata nel Novecento attraverso l'evocazione dei campi di concentramento paragonati ai morbi tumorali:

E, soprattutto, non sai quanto di aleatorio ci sia in ogni terapia. Mentre il cortisone comincia a distillarsi in te, e sei certo che questo ti aiuterà a riprenderti, non hai la lucidità per considerare che tu potresti essere tra quelli cui porta beneficio ma anche tra quelli per i quali è inefficace. Sei disteso su una poltroncina color indaco e in realtà il primo giorno è il tuo arrivo alla stazione di un lager, con un SS che divide i deportati: quelli destinati a una immediata sorte infausta e quelli cui è concesso di rimandarla e addirittura di sopravvivere fino alla liberazione⁵⁰.

La decisione di completare subito il libro senza affidare ad altri il compito di descrivere e proiettare all'esterno il momento intimo della sofferenza estrema e del trapasso, viene così motivata:

Verrà il dolore ultimo, quello che non può essere descritto né tollerato. Su di lui non posso dire nulla adesso. E dopo è probabile che non avrò né il modo né il tempo per farlo. L'apocalisse del corpo, il momento decisivo della vita non avrà uno storico a narrarla. Mi uscirà dalla bocca un grido o non avrò la forza neanche per quello?⁵¹

Un evidente rimando ai posteri affiora dalla lettera alla figlia:

Amatissima figlia, tu sei abituata alle partenze e alle lunghe assenze di papà. Ricordi quei quaranta interminabili giorni durante i Mondiali in Germania? Questa volta starò via un poco di più e, soprattutto, da lì dove sto andando non credo che sarà possibile telefonarti⁵².

Come accade nei fatali arrivederci ai bambini (ci torneremo a proposito di *Raccontami nonno...* di De Rienzo), è fatto tacito divieto di parlare direttamente di malattia, né d'un possibile esito fatale. Il testo assume il valore di un testamento spirituale:

Dovrei dirti qualcosa sui motivi della mia partenza, ma in questo momento non è molto importante per te sapere perché abbia dovuto prendere con tanta fretta il mio solito aereo. Quando sarai più grande, e deciderà mamma il momento,

⁵⁰ Ivi, p. 17.

⁵¹ Ivi, p. 59.

⁵² Ivi, p. 140.

leggerai il mio racconto che precede e segue questa lettera. È davvero l'unica eredità che posso lasciarti, qualche informazione utile per il check-in. Molto poco per ripagare la gioia che mi hai dato venendo da noi⁵³.

Le pagine si trasformano in un saluto definitivo e prolungato con l'intersezione di due affettuose, seppur laconiche minute:

Ora è tempo di salutarsi, perché i saluti sull'uscio hanno il loro tempo e le troppe parole alla fine perdono il loro suono. Molti amici, partiti per lunghi viaggi, sono rimasti nel mio cuore per sempre. Non temere di parlarmi anche quando non sentirai più la mia voce, non lasciare che questa lontananza ti immalinconisca⁵⁴.

Spesso la stesura dell'opera autobiografica sul cancro è anticipata; l'autore, non fidandosi più del proprio corpo e prevedendo risvolti inaspettati, preferisce non rimandare oltre *le testament*:

Ho scritto questo saluto in anticipo, per avvantaggiarmi sulle emozioni, perché non so se avrò la stessa tranquillità d'animo quando la brutta bestia tornerà ad abbaiare alla mia porta. Potrei fingere di non avere l'obolo da offrire a Caronte o, come scriveva il poeta, cominciare a infuriare contro il morire della luce. La mia stretta di mano potrebbe non essere così ferma quando saluterò mia moglie sulla soglia, prima che lei chiami tre volte il mio nome che io non potrò più sentire⁵⁵.

Il calcolo del tempo per un malato oncologico prende una direzione nuova: si valuta quello rimasto (un conteggio ontologicamente impossibile), non più quello trascorso:

Ho avuto cinquant'anni per forgiare lo scudo che ha retto il cozzo nella battaglia, adesso devo farmene un altro, non so quanto tempo ho a disposizione, potrebbero essere cinquanta mesi o cinquanta giorni⁵⁶.

La fine imminente comporta maggiore responsabilità verso gli altri e verso la scrittura, ovvero un'attenzione estrema nella trascrizione dei sentimenti e nella scelta delle parole: «In cinquant'anni ne fai di errori ai quali puoi porre rimedio; ora non posso sbagliare una mossa, non un pensiero, non una lettura, non un affetto»⁵⁷.

Il timore di sbagliare, la volontà esasperata di precisione entrano in contraddizione con la scrittura frettolosa e non rifinita degli afflitti da tumore che non hanno la possibilità fisica né tempo sufficiente per far lievitare e maturare i pro-

⁵³ Ivi, p. 142.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 143.

⁵⁷ Ivi, p. 144.

pri testi: «Ho fretta adesso, non posso presentarmi disarmato quando sentirò di nuovo quell'odioso latrare»⁵⁸.

Come in Terzani, anche Sannucci, oltre personali meditazioni, inserisce in *A parte il cancro* le ultime volontà:

Sempre per avvantaggiarmi sul lavoro, butto giù qualche riga di un testamento biologico, così da non doverci ritornare in momenti di minore lucidità. «Desidero che, qualora siano esaurite le possibilità terapeutiche e la mia condizione sia ormai una chiara offesa alla mia umanità, io sia lasciato andare serenamente verso la fine che è mia e di tutti, il raggiungimento del limite e la dissoluzione del corpo. L'anima sarà così libera di trasferirsi nella mente di chi ho amato e mi ha amato, e di tutti coloro che vorranno ricordarmi, liberi dai tormenti di un'attesa prolungata e senza prospettiva». Faccio leggere queste righe a mia moglie. Mi dice che farà in modo che siano rispettate⁵⁹.

Approdiamo, Sannucci alla mano, allo scopo impegnato degli scritti dei malati che cercano di rendere partecipi gli altri al loro destino:

La morte di un altro mi riguarda terribilmente, dovrei ringraziarlo se ha lasciato scritto qualcosa che aiuti anche me ad attraversare serenamente la stessa soglia. Il testamento biologico non è un'offesa all'etica dell'uomo, ma solo una minaccia alla sua vanità. L'eredità migliore della battaglia combattuta è che non si lascia il campo ritirandosi, ma camminando verso gli altri⁶⁰.

Di fronte a quest'obiettivo, lodevole per empatia e altruismo, anche l'opera non finita assume un valore importante e matura un diritto all'esistenza.

Il segreto è la vita di Cevenini è ideato come un *project* successivo e posteriore all'immediata creazione del blog on-line. L'esigenza di realizzare un libro cresce gradualmente:

Il mio secondo progetto è un libro [...]. Ho notato che la cosa che più colpisce dei miei aggiornamenti è che le persone hanno voglia di leggerli. Di solito le storie di sopravvissuti, o le descrizioni dettagliate di procedure mediche, hanno l'effetto di spaventare e allontanare. Al contrario, forse il tono positivo con cui sono abituato a scrivere (perché così sono abituato a pensare) ha l'effetto di far avvicinare, incuriosire, e addirittura motivare⁶¹.

Al di là dell'intenzione, o meglio, del bisogno interiore, riconosciuto e dichiarato, di scrivere sulla malattia, Alessandro individua il *target*:

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, pp. 144-145.

⁶⁰ Ivi, p. 148.

⁶¹ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 233.

Sono molte le persone malate che mi scrivono, o che chiedono consiglio riguardo a parenti o amici malati, ma sono molte di più le persone che non c'entrano nulla con la malattia e mi scrivono per dirmi che leggere della mia esperienza dà loro un'energia incredibile per affrontare qualsiasi problema⁶².

Si tratta dunque di soddisfare, oltre le proprie, le aspettative del lettore ipotetico del libro venturo. Qui siamo davanti a un'altra impostazione, rispetto al testamento di Terzani o alla memoria storica della Fallaci. Tutto è stato pensato come un *coffee table book*, una specie di manuale di sopravvivenza che, partendo dalla storia di Alessandro, raccomanda e invita con vigore a non perdere mai la forza di volontà e la determinazione fornendo informazioni scientificamente esatte sulla leucemia per cercare di combatterla e di trovare una via di guarigione: «Vorrei che questo libro fosse un *coffee table book*, che le persone veramente abbiano voglia di tenere in sala, guardare di tanto in tanto, e mostrare ai loro ospiti»⁶³.

Il pensiero della morte non è presente in questo proposito azzardato e ambizioso, *ergo* non è in linea con la concezione platonica che antepone la comprensione dell'*ars moriendi* per la realizzazione virtuosa dell'*ars vivendi*. Nell'esordio dell'ultimo capitolo leggiamo: «Non ho mai pensato di poter morire»⁶⁴.

L'atteggiamento *prima facie* superficiale e quasi scanzonato, è comprensibile da parte di un autore di soli ventiquattro anni. L'evenienza di non portare a termine il libro, nonostante sia poi andata a finire proprio così, non è presa in considerazione ed è esclusa dal piano iniziale. Sulla copertina c'è solo il nome dell'ideatore, Alessandro Cevenini. Soltanto sulla IV è evocato il coautore: Luca Castellitto (corpo minuscolo), accanto a quello di Cevenini in corpo maiuscolo, che ha dato vita al *project*. L'intervento di Castellitto si avverte soprattutto nel racconto del morire di Alessandro – argomento logicamente da escludere dall'autobiografia. Un'affermazione come: «Mi assopisco. Un po' lo desidero, un po' ascolto quella voce che mi risuona dentro in perfetta solitudine. A chi posso rivolgere il mio ultimo pensiero? A un Amore più grande»⁶⁵ non può essere immaginata, scritta o riferita da persona che la sta vivendo.

Ci sono inoltre vari altri esempi dell'intervento del coautore: «Ho subito pensato: “Ecco, è finita. Non posso, non potrò più parlare né scrivere. Non posso più comunicare, sfogarmi, far sentire che ci sono [...]. È già come essere morto!”»⁶⁶.

Il *transfert* della voce narrante – l'ideatore parla attraverso un altro – non si limita al binomio Cevenini/Castellitto, ma si realizza anche tra Alessandro e suo fratello Michele. Nell'arco di due periodi successivi si osserva la messa in pratica di questa modalità:

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 233.

⁶⁴ *Ivi*, p. 225.

⁶⁵ *Ivi*, p. 227.

⁶⁶ *Ivi*, p. 223.

Quando termino la mia esposizione e saluto con un bel: «In bocca al lupo!», tutti applaudono convinti. Poi si raccolgono intorno alla cattedra per ringraziare e per fare altre domande. In tanti stringono la mano di Michele, il mio fratellone. Io non ci sono e quindi affidano a lui il saluto per me. Già, proprio così: la mia voce ha parlato, io ho esposto con chiarezza e convinzione le cose in cui credo e crederò sempre e così Beat Leukemia ha fatto un altro passo avanti. Ma la sua missione è sempre più affidata ai miei famigliari, ai volontari, agli amici e sostenitori e questo oggi è diventato per la prima volta del tutto evidente, perché io non ho potuto andare in Bocconi di persona. Ci speravo, ma proprio non ce l'ho fatta⁶⁷.

Il problema dell'appartenenza, ovvero la distribuzione dei ruoli tra l'ideatore e lo scrivente, si risolve, a volte, in una copresenza paratestuale⁶⁸.

Il concetto di finitudine assume altri connotati in *Raccontami nonno...* di De Rienzo. Si può tranquillamente affermare che il testo è ultimato come da progetto anche se l'autore non l'ha potuto veder pubblicato. De Rienzo – saggista, professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Torino – abituato a lavorare con la parola scritta, più esperto dell'ambito letterario per motivi d'età e professionali rispetto a Cevenini, studente della Bocconi – ha voluto concludere *Raccontami nonno...* in modo più fine e ricercato. Qui occorre riflettere sulla polisemia del significato «finale del libro». Lo scopo di De Rienzo è proprio quello di redigere una storia volutamente non finita. Non essendo un illuso, conscio della prossima e imminente fine, non vuole concludere con la propria morte – un *the end* scontato e poco attraente,

⁶⁷ Ivi, pp. 215-216.

⁶⁸ Giusto a titolo di esempio ci serviamo di *Wir treffen uns wieder in meinem Paradies* (*Ci rivediamo nel mio paradiso*) di due autrici tedesche, Christel e Isabell Zachert, madre e figlia. Le pagine del diario e le lettere della quindicenne Isabell, deceduta per un sarcoma polmonare, sono intarsiate e integrate nel libro di Christel, che rielabora e decide di rendere pubblica la testimonianza. Gli inserti di Isabell sono differenziati con caratteri diversi rispetto a quelli di Christel; e danno graficamente una resa visiva della polifonia di voci narranti. Entrambe le partiture sono distanziate anche temporalmente: le missive e le pagine diaristiche di Isabell sono vergate dal 1981 all'82, mentre Christel trova il coraggio di affrontare l'argomento solo parecchi anni dopo. Rettificando in parte ciò che è stato detto sul tentativo immediato da parte dei parenti di finire l'opera del caro defunto, osserviamo la lunga elaborazione del lutto nella stesura di *Wir treffen uns wieder in meinem Paradies*. In questo caso non si tratta dell'opera incompiuta di Isabell, ma delle scritture private di un'adolescente che non pensava certo di pubblicarle. La volontà di far luce sulla storia dolorosa della famiglia Zachert appartiene esclusivamente a Christel, che giustifica la sua decisione in una sorta di lettera-premessa indirizzata alla figlia «nel suo paradiso»: Christel und Isabell Zachert, *Wir treffen uns wieder in meinem Paradies*, Köln, Bastei Lübbe, 2012, p. 11: «Als ich uns allen in den Stunden deiner Bewusstlosigkeit das erste Mal dein Tagebuch der letzten Wochen vorlas, das du extra für uns geschrieben hattest, war es von Anfang an mein inniger Wunsch, dieses Vermächtnis anderen Menschen zuteil werden zu lassen. Ich bin sicher, dass das auch dein Wunsch ist» / «Quando io, nelle ore del tuo assopimento, ho letto, per la prima volta e ad alta voce, il tuo diario, la storia delle tue ultime settimane che hai scritto apposta per noi, è nato in me un profondo desiderio far pervenire questo potente messaggio alla gente, far coinvolgere tutti. Sono convinta che questo sarebbe stato anche il tuo desiderio».

preferendo un epilogo leggero, favoloso, nel senso letterale del termine. Inventa per l'amata nipote una novella che tenta di edulcorare la fine terrena, una storia sull'eternità dell'energia che permane dopo la morte in forma di pulviscolo, di una scia luminosa, dorata. Alla favola, intitolata *Nonno gatto e cucciola*, succede il *post scriptum* che chiude con una perifrasi elegante un tentativo di celare la vera ragione della scrittura interrotta: «Se però dovessi fermarmi perché mi finisce l'inchiostro»⁶⁹.

La moglie, Vittoria Haziél, curatrice del libro, anticipa, nella premessa, la morte del marito e toglie al lettore la curiosità nutrita di *suspense*: «Mio marito è nella prosa delle pagine che verranno. Ma anche nella favola con cui ha voluto lasciare sospeso il finale che non avrebbe mai potuto scrivere»⁷⁰. La vita di Giorgio, secondo l'affermazione della moglie, continuerà per merito del libro che lui non potrà più compulsare e sfogliare.

L'effetto consolatorio non si limita all'ambito strettamente familiare, e diventa terapeutico anche per un lettore sconosciuto. Lo conferma la stessa Haziél:

Mio marito ha costruito la stella guida di queste pagine, luce su luce su luce: ha usato i ritagli del suo buio fitto fusi con qualche penombra. Ha acceso lumi di terapie naturali – forse quelle più potenti – che non stanno scritte nei protocolli internazionali di cura, né risultano «in letteratura», come dicono i medici⁷¹.

Il libro è lessicalmente e grammaticalmente curatissimo; ciò si concretizza raramente nell'editoria cancrografica che, di solito, persegue altri scopi. La cura è dovuta, oltre all'esperienza e alla consuetudine con il testo scritto, a un dato legato al forte impulso di finire anticipatamente e prima dell'esperienza diretta dei dolori causati dalla malattia. De Rienzo pianifica di lasciare la sofferenza fisica fuori dal testo, concentrandosi sugli stati d'animo e sulle espressioni verbali esatte per rappresentarli:

L'unico che coltivo è questa sorta di memoriale, anche se non so se riuscirò a finirlo: scrivendo mi illudo forse di poter rimandare l'appuntamento fatale con la morte, ma soprattutto di tener lontana la seduzione di una resa definitiva⁷².

Dalla citazione risulta il rapporto bilaterale tra finitudine e scrittura. Senza dubbio è la fine terrena che mette in pericolo la compiutezza del testo, ma vale anche il contrario: è lo scrivere che prolunga la vita, dà forza per lottare, per non arrendersi, pur rimanendo consapevoli dell'illusorietà dell'esiguo e sottile margine su cui si lavora.

⁶⁹ G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 287.

⁷⁰ Vittoria Haziél, *Premessa*, ivi, p. 5.

⁷¹ Ivi, p. 11.

⁷² G. De Rienzo, *Raccontami nonno...* cit., p. 228.

Toglietemi tutto ma non il sorriso della Russo è composto di post separati predisposti e funzionali a possibili di soluzioni di continuità. L'autrice propone varie opzioni per conclusione:

Questo libro potrebbe avere uno dei seguenti finali. La sottoscritta guarisce. Sì, le terapie cominciano a fare il loro effetto e il cancro pian piano regredisce fino a sparire. L'altro finale, invece, dovrebbe prevedere la mia morte. La continua lotta fra me e la bestiaccia arriva alla sua conclusione e io perdo la mia guerra, vince lei. Purtroppo, o per fortuna, questo libro non prevede un finale. Io sono sempre viva. Continuo a lottare contro la bestiaccia⁷³.

L'affermazione, che se l'autore muore, il finale è chiuso, e di converso, se guarisce, è aperto⁷⁴, non è così scontata, almeno nella seconda parte, perché nel caso di questa malattia raramente si realizza una completa guarigione e una possibile ricaduta non è mai da escludere. Così un vero finale, nel caso della neoplasia come vicenda autobiografica, è, sempre e per definizione, extratestuale. *Toglietemi tutto ma non il sorriso* non si può definire un'opera incompiuta, visto che l'autrice è riuscita non solo a consegnare le bozze, ma anche a conoscere la data della pubblicazione:

Mi hanno scritto dicendomi che hanno letto la mia bozza di libro, che è piaciuta e che, dopo un'attenta selezione dei post e vari tagli, mi pubblicheranno il libro. Non è fantastico? Io sono troppo felice! La notizia è arrivata proprio ora, in uno dei momenti peggiori del mio percorso di cura: sono sempre ricoverata e la situazione sintomatologica non accenna a migliorare, perdipiù, giusto oggi, i medici mi hanno detto che non ci sono più cure da fare, che ho provato tutto il provabile e che non mi resta che... aspettare... Puoi immaginare come sto e quanto questa notizia abbia fatto bene al mio morale⁷⁵.

Nel caso della Russo, possiamo osservare anche un fenomeno raro: l'interruzione del lavoro sull'introduzione, redatta da Mario Calabresi, una sospensione paratestuale che, talvolta, è altrettanto significativa:

Ha firmato il contratto alla fine di settembre, in un momento in cui non era intontita dalla morfina. A quel punto, la mattina del 4 ottobre 2011, mi sono messo a scrivere la prefazione che le avevo promesso e che state leggendo [...]. Arrivato a scrivere queste righe, volevo guardare le foto della cerimonia e sono andato sul giornale online «Qui Livorno», che ha sempre seguito con passione la storia di Anna Lisa, ma sulla home page del sito c'era un grande titolo: *Addio*

⁷³ A. L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. 203.

⁷⁴ Marco Giacosa, *Quando la trama è la Malattia*, in «Sul romanzo», gennaio 2012, p. 67.

⁷⁵ Mario Calabresi, *La ragazza delle fragole*, in A.L. Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso* cit., p. XII.

Anna Lisa. Per parecchi secondi non sono riuscito a capire, non volevo crederci, poi mi sono messo a scorrere la pagina e ho letto: «La bella favola di Anna Lisa si è interrotta stanotte alle 1.15, quando la ragazza di 33 anni di Montecatini, ricoverata da due mesi a cure palliative, ha smesso di respirare nel suo letto». Sono rimasto in silenzio a lungo, poi ho iniziato a scrivere un ricordo da pubblicare sulla «Stampa», ma non sono riuscito a terminare questa prefazione per mesi. Ora finalmente, dopo aver riletto tutto il libro che avete tra le mani, ho deciso di tenere fede alla mia promessa⁷⁶.

Già dalla quarta di copertina dell'*Albero dei mille anni* appuriamo che neanche Calabrese ha fatto in tempo a vedere pubblicato il suo lavoro: «Pietro Calabrese [...] scomparso il 12 settembre 2010, a pochi giorni dall'uscita di questo libro»⁷⁷. Però in questo caso non si tratta di un'opera non compiuta perché l'autore afferma esplicitamente il contrario:

Arrivati a questo punto, rubando la frase a Camilleri, la testa mi fa dire che è giunto il momento di concludere questa storia. Volevo raccontarla e l'ho fatto. Ho avuto il tempo di farlo, tutto il tempo necessario, e già questo è stato un bellissimo regalo del destino⁷⁸.

Dai ringraziamenti apprendiamo che le bozze del libro sono state riviste e corrette con l'autore in vita:

PS: Un ringraziamento particolare a Catia Spagnolo, collaboratrice della Rizzoli, insieme alla quale, con grande pazienza da parte sua, abbiamo corretto il testo del libro pagina dopo pagina, refuso dopo refuso, ripetizione dopo ripetizione. Quelli rimasti, credetemi, sono solo colpa mia⁷⁹.

Nonostante un finale apparente, anche quest'autobiografia sul cancro si differenzia nettamente dalle altre forme di narrazione; la scrittura è condizionata dalla vita che dipende, a sua volta, dagli sviluppi e dall'evoluzione imprevedibile del malanno:

Ma tutto dipende dalla Tac, è lei a scandire il tempo e l'attesa, è il suo responso a decidere il colore del futuro. Sono una specie di lavoratore stagionale della vita, vado avanti di tre mesi in tre mesi [...]. Adesso ciò che accadrà è lasciato al caso, alla voglia e alla crudeltà del mostro. Ha dunque imparato a scrivere il tumore, può scrivere quanto e quando vuole. I suoi sicari, le metastasi, possono invadere il mio corpo, gli organi, le ossa, il cervello. E allora lo scenario cambierebbe. In

⁷⁶ Ivi, p. XII.

⁷⁷ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit. (quarta di copertina).

⁷⁸ Ivi, p. 307.

⁷⁹ Ivi, p. 326.

peggio. In qualcosa che per ora non voglio nemmeno immaginare. Oppure la bestia potrà starsene buona per qualche tempo, per qualche anno, per sempre. Il sempre umano, naturalmente. Nessuno può dirlo, nessuno sa niente, nessuno è in grado di spiegare scientificamente il percorso che attende quelli come me⁸⁰.

E con l'incertezza intrinseca sul prossimo ermetico futuro, che in certo qual modo accomuna tutti i lavori analizzati, si materializza, attinto da Borges, l'epilogo dell'*Albero dei mille anni* e anche la nostra disamina:

C'è una grande pace nella stanza. E allora, inevitabilmente, mi vengono in mente quei versi struggenti di Borges che mi tengono compagnia da una vita: «Non tornerai a veder la chiara luna / hai consumato già l'inalterabile / somma di volte che ti dà il destino. / È vano aprire tutte le finestre / del mondo. È tardi. Non potrai trovarla. / Viviamo riscoprendo ed obliando / l'abitudine dolce della notte. / Devi guardarla bene. Può essere l'ultima»⁸¹.

⁸⁰ Ivi, pp. 309-310.

⁸¹ Ivi, p. 313.

«CUORE À LA COQUE»: UNA LETTURA CHE «NON FINISCE MAI»

Alice Cianni

Ma questa è un'altra storia e verrà raccontata un'altra volta.

Michael Ende, *La storia infinita*

La frenetica rincorsa di una fine che sembra non arrivare mai, la quasi totale perdita di coordinate e insieme la sensazione che leggere sia diventato simile a collezionare dettagli: sono solo alcuni aspetti dell'esperienza che si può fare di *Cuore à la coque* (2011), romanzo ipertestuale nato dalla penna – o meglio dalla tastiera – di Mauro Mazzetti¹. L'*e-book*, pubblicato da Quintadicovertina² per la collana «Polistorie», è scaricabile dal sito della casa editrice in più formati e leggibile, quindi, su diverse *devices*: siamo ormai lontani dai primi esperimenti narrativi in ipertesto, obbliganti a una faticosa lettura sullo schermo del computer. A essere rimasta invariata sembra, tuttavia, l'idea costitutiva dell'ipertesto fin dai suoi albori: l'idea di un allargamento dei confini, di una spazializzazione del testo scritto che rimane però alquanto nebulosa nella sua organizzazione interna, poiché non tangibile. Il non finito permea di sé la natura dell'ipertesto, intrinsecamente mobile nell'ordine di lettura che permette. Era del resto lo stesso Robert Coover a manifestare la sua perplessità davanti a romanzi di tale portata: «[...] how do you move around in infinity without getting lost? [...] How does one judge, analyze, write about a work that never reads the same way twice?»³.

¹ Mauro Mazzetti (Carsoli, 1961) è famoso soprattutto come paroliere per note voci del mondo della canzone italiana, in particolare Marco Castoldi, in arte Morgan, e Fabio Cinti. Di lui si ricordano le seguenti pubblicazioni: *Variegato all'amarezza* per la casa editrice Morgana, *Il fidanzato di Picasso* per Ifiglibelli, *Mazzetti, Poemetti e La petite bouffe* per Samiszdat.

² La casa editrice digitale Quintadicovertina nasce a Genova nel 2010 dalla collaborazione di Fabrizio Venerandi, Maria Cecilia Averame, Alessandro Milanese e Alessandro Romeo. Produce esclusivamente *e-books*, sia saggistici sia narrativi, che spesso si presentano sotto forma ipertestuale. Lo scopo alla base del loro progetto è, infatti, la valorizzazione dei differenti risultati che il medium digitale può apportare, nella realizzazione di prodotti alternativi rispetto alla stampa. Si rimanda qui al sito relativo, <<http://www.quintadicovertina.com/>>.

³ «[...] come ci si muove in uno spazio infinito senza perdersi? [...] Come si può giudicare,

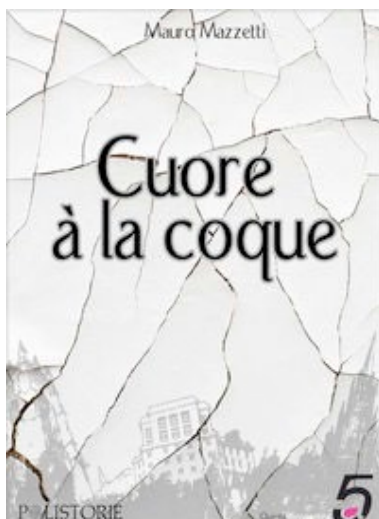


Figura 1 – Copertina di *Cuore à la coque*, realizzata da Marko Tardito.

Cuore à la coque (figura 1⁴) nasce come romanzo ipertestuale, ormai dopo circa venti anni dal primo esperimento italiano, *Ra-dio* (1993) di Lorenzo Miglioli, e si propone come versione normalizzata di un genere che rivendica il suo diritto di esistenza. La trama, che ruota intorno alla tormentata relazione sentimentale tra Amina Mahdzedda ed Elio Troppio, calata nella realtà di un piccolo comune⁵, è forse una delle più banali, ma l'interesse del testo si nasconde non tanto nella fabula, quanto nell'intreccio: è infatti il modo di organizzare le piste narrative, di strutturare architettonicamente⁶ la storia a rendere *Cuore à la coque*

analizzare, scrivere di un testo che non può essere letto due volte nello stesso modo?» (Robert Coover, *The end of books*, in «The New York Times», 21/06/1992, <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>. Traduzione mia).

⁴ Le immagini sono pubblicate con l'autorizzazione dell'editore.

⁵ Lo stesso Mazzetti descrive in poche battute all'interno del romanzo le linee fondamentali della storia, contenute nel *Capitolo*: «L'argomento del capitolo è la fremente attesa di un bacio colossale, fedele all'idea e all'archeologia della sensazione. Una donna si sveglia e si prepara per uscire sperando di non svegliare il suo compagno dormiente, che di mattina presto è pericoloso. Non ci riesce e l'atto si consuma. Dunque esce e guida, in una Roma primaverile assai caotica, fino all'università, dove tiene il suo seminario "Scritti amorosi in Zona Tre Province", al cui termine fa la conoscenza di Carlo Saraceno, un poeta. Si conoscono passeggiando e diventano intimi e le loro labbra si avvicinano» (Mauro Mazzetti, *Cuore à la coque*, Genova, Quintadecopertina, 2011, 42/851. Dal momento che l'*e-book* non presenta la classica numerazione delle pagine dei libri stampati, si è scelto di indicare la posizione della citazione mantenendo anche il numero complessivo delle pagine del file PDF. Il saltare da un punto all'altro del testo darà così anche la misura della non sequenzialità della lettura di *Cuore à la coque*.)

⁶ «[...] alla linearità si oppone, come elemento di novità, l'architettonicità, non la non-linea-

fondamentale per la comprensione dei nuovi sviluppi della nostra letteratura.

Centrale diventa, infatti, nella costruzione di un romanzo reticolare, la progettazione dei collegamenti tra le lessie⁷, delle strade percorribili o meno dal lettore e attivate dalle scelte da lui compiute nelle ramificazioni proposte, segno della mobilità di un testo che risponde alla legge del cosiddetto «effetto fisarmonica»⁸. Mazzetti articola l'*e-book* come se fosse un sito internet: è proprio lui a definire «home page»⁹ la schermata dell'*Orientamento al senso* (figura 2). Dopo la copertina, il *colophon* e un esergo, il lettore si trova davanti la pagina iniziale, la cui struttura a link manifesta l'alterità rispetto a un romanzo tradizionale. La lettura di *Cuore à la coque* è, infatti, nelle modalità di progettazione precedentemente decise da Mazzetti, libera: l'inizio del romanzo è quello da noi deciso come tale.

Mazzetti suddivide il testo complessivamente in otto sezioni: *faq*, *Capitolo*, *Anticapitolo*, *Non era colpa sua*, *Tutto in una pagina*, *Sinossi*, *Dramatis personae* e *Scorci*. I capitoli veri e proprio sono due, o forse uno solo, se si sceglie di considerare l'*Anticapitolo* una versione della storia opposta al *Capitolo*. *Non era colpa sua* si presenta, invece, come una specie di apologia della protagonista del romanzo, Amina, che qui scopriamo essere attraversata da una battaglia interiore tra personalità diverse. *Tutto in una pagina* conduce alla lettura di un riassunto in versi della storia, mentre nella *Sinossi* si cerca di mostrare la trama essenziale

rità. E ciò che è importante è il fatto che tale architettonicità sia materialmente strutturabile, ossia testualizzabile» (Federico Pellizzi, *La materialità intermedia del virtuale*, in «Bollettino '900», Electronic Journal of '900 Italian Literature, giugno 2003, 1, http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2003-i/W-bol2/Pellizzi/Pellizzi_frame.html).

⁷ Il termine lessia viene coniato da Roland Barthes in *S/Z*: «Il significato tutore sarà ritagliato in una successione di brevi frammenti contigui, che chiameremo lessie, poiché sono delle unità di lettura» (Roland Barthes, *S/Z* [1970], Torino, Einaudi, 1973, p. 18). Viene in seguito recuperato da George P. Landow, diventando così parte della tradizionale nomenclatura ipertestuale: «In questo volume il termine "ipertesto" denota un testo composto da blocchi di testo – ciò che Barthes definisce "lessie" – e da collegamenti elettronici che uniscono tra loro questi blocchi» (George P. Landow, *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria* [1997], Milano, Mondadori, 1998, p. 23).

⁸ Si trova riferimento all'«effetto fisarmonica» sul *blog* di Venerandi, che ricorda la paternità del concetto come di Federico Platania: «Si tratta di scegliere una serie di elementi tipici dell'intreccio (flashback, dialogo, monologo, eccetera) e di renderli "azionabili" o meno a seconda del desiderio del lettore: un personaggio chiede qualcosa al protagonista del romanzo e il lettore ha la possibilità di rispondere o di stare zitto; viene messo in rilievo un flashback che il lettore può non attivare, e quindi non leggere; si possono indirizzare i flussi di coscienza del protagonista, creando di volta in volta monologhi interiori differenti. Non cambia la storia a livello strutturale, ma si modifica l'esperienza di lettura per ogni volta che si legga la storia» (Fabrizio Venerandi, *Fare libri elettronici: Chi ha ucciso David Crane?*, in *Salvo esaurimento scorte (blog)*, 4/10/2011, <http://salvoesaurimentoscorte.wordpress.com/2011/10/04/fare-libri-elettronici-interattivi-chi-ha-ucciso-david-crane/>).

⁹ M. Mazzetti, *Cuore à la coque* cit., 41/851. Dal momento che l'*e-book* non presenta la classica numerazione delle pagine dei libri stampati, si è scelto di indicare la posizione della citazione mantenendo anche il numero complessivo delle pagine del file PDF. Il saltare da un punto all'altro del testo darà così anche la misura della non sequenzialità della lettura di *Cuore à la coque*.



Figura 2 – *Orientamento al senso*, in *Cuore à la coque*.

di *Cuore à la coque*. Le ultime sezioni, *Dramatis personae* e *Scorci*, concretizzano la volontà di isolare potenzialmente le parti narrative relative ai singoli personaggi così come ai luoghi attraversati nel corso della storia.

Parcellizzare preliminarmente il romanzo significa per Mazzetti, appunto, orientare al senso: nella consapevolezza che leggere un romanzo ipertestuale abbia come conseguenza prima il timore di perdersi in uno spazio che, poiché affatto virtuale, manca di una concretezza fisica capace di dare idea della posizione di lettura e dell'avanzamento, l'autore coglie il venire meno del senso dell'orientamento e, invertendo in un gioco di parole i termini, guida così il lettore in un percorso a ritroso dalla ricerca del senso alla scoperta della natura spaziale dello stesso. Se è, infatti, vero che la scrittura ipertestuale è essenzialmente una «scrittura topografica»¹⁰, nella definizione di Jay David Bolter, è altresì vero che non essendoci fornita alcuna mappa complessiva dello spazio testuale disponibile, né della nostra posizione all'interno di tale spazio, è il lettore stesso a rendere evidente con il suo cammino sia la presenza di certi luoghi del testo, sia la dinamica connettiva e associativa alla base del romanzo.

Un romanzo che è, quindi, costruito in profondità: solo nell'approfondimento successivo dei meccanismi e dei collegamenti che lo animano emerge la sua struttura. Mazzetti propone, perciò, nell'*Orientamento al senso* la trama essen-

¹⁰ Jay David Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa* [2001], Milano, Vita e pensiero, 2002, p. 54.

ziale da cui partire nel viaggio all'interno di *Cuore à la coque*: il lettore si trova costretto a scegliere una direzione e a saltellare poi da un punto all'altro del romanzo per scoprire il sommerso di cui è inevitabilmente costituito. Non esiste, infatti, un'unica modalità di lettura, ma una varietà di declinazioni dipendenti dalle scelte del singolo, istigato dall'autore nella sezione *faq* alla sperimentazione di un nuovo tipo di libertà:

Puoi iniziare da dove vuoi e così sperimentare l'assoluta libertà dagli estri organizzativi del cosiddetto autore. È per la tua libertà che l'autore s'è premurato di scrivere ogni pezzo come se fosse l'unico¹¹.

Tuttavia, chi non abbia voglia di navigare liberamente può anche decidere di continuare un percorso sequenziale, scorrendo semplicemente le 851 pagine che compongono il romanzo. Sebbene in tal caso l'interattività alla base di *Cuore à la coque* si realizzi nel suo grado minimo – dal momento che l'ordine di lettura rimane quello scelto dall'autore – è comunque lo stesso Mazzetti a garantirne la liceità quando si trova a rispondere alle *frequently asked questions*: esattamente come si usa fare nel web per particolari servizi, si è ritenuto opportuno aggiungere anche in *Cuore à la coque* alcune informazioni aggiuntive in relazione ai dubbi che con più probabilità possono assalire i lettori. Mazzetti crea, quindi, un *escamotage* grazie al quale può inserire la sua voce non falsata all'interno del romanzo: è l'autore che parla al «gentile lettore»¹² della sua opera e indica il *modus* con cui farla vivere. È, infatti, piuttosto evidente come la lettura di un libro ipertestuale non sia ancora comune: non essendo nelle nostre abitudini proseguire in modo non sequenziale, approcciarsi a un *e-book* così costruito può risultare alquanto straniante. L'autore si premura, quindi, in una zona liminare alla storia stessa, poiché costituisce a ben guardare un elemento paratestuale, di creare le condizioni che permettano di usufruire del romanzo nel modo libero e spigliato con il quale è stato pensato.

È proprio dalla lettura delle risposte alle *faq*, inoltre, che possiamo cogliere la relazione tra *Capitolo*, *Anticapitolo* e *Non era colpa sua*, elementi singoli ma immaginati nella mente di Mazzetti come i cappi di un fiocco, di cui *Non era colpa sua* costituisca il nodo centrale, o, in alternativa, il punto di comunicazione sotterraneo tra il lago del Turano e il lago del Salato¹³. La disposizione dei tre capitoli nella schermata dell'*Orientamento al senso* non risulterà, quindi, affatto marginale: si concretizza anche solo in questo dettaglio l'importanza di una spazialità già di per sé altamente foriera di contenuti. *Capitolo* e *Anticapitolo* vengono, infatti, posizionati l'uno accanto all'altro, mentre *Non era colpa sua* occupa la zona sottostante e centrale: dopo la spiegazione di Mazzetti non sarà diffi-

¹¹ M. Mazzetti, *Cuore à la coque* cit., 42/851.

¹² Ivi, 412/851.

¹³ Cfr. ivi, 40-41/851.



Figura 3 – *A proposito del titolo*, in *Cuore à la coque*, 66/851.

cile immaginare un nastro che percorra e incornici il bianco intorno ai tre titoli, fornendoci quindi la struttura basilare di una precomprensione della trama. Inoltre, il disegno che emerge, come ben evidenziato ancora dall'autore¹⁴, si avvicina – e non a caso – anche al simbolo dell'infinito (∞): l'idea di una mancata fine ripercorre del resto tutta la storia di *Cuore à la coque*, in cui torna come un *refrain*, a più riprese e con significati diversi, la frase «non finisce mai»¹⁵.

Lo scopo delle *faq* è, dunque, quello di creare le giuste condizioni di lettura: di dare il permesso a un lettore inibito di fronte all'ipertesto di muoversi seguendo le proprie inclinazioni, di fare uso dei link disseminati nello spazio virtuale di *Cuore à la coque*. Fondamentale sarà, pertanto, capire il ruolo giocato dall'interfaccia, in quanto è proprio a essa delegato il compito di rivelare le nervature del romanzo, nonché di orientare il più possibile il lettore nell'interpretazione dei contributi aggiuntivi che ciascun link apporta¹⁶. Il romanzo non viene, infatti, subito passivamente, ma una serie di chiari segnali guidano la sua esplorazione.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, 40/851, e altrove.

¹⁶ Cfr. Alessandro Zinna, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, Meltemi, 2004, p. 177: «Ora la prima conseguenza di uno studio degli ipertesti è proprio quella di constatare l'implosione della distinzione tra *testi* e *oggetti*. Le scritture elettroniche si comportano come degli *oggetti interattivi*. Queste scritture sono, al tempo stesso, degli *oggetti di significazione* e d'*azione*: veicolano il *significato* e la *funzione* che permettono di espletare».

Una volta che dall'*Orientamento al senso* si sia scelto l'inizio della lettura, noteremo come il testo contenuto nella relativa sezione contenga a sua volta parole attive o addirittura intere frasi sottolineate, traccia evidente della presenza di link. Le lessie aggregate al testo principale possono essere di vario tipo: scopriamo nella nostra indagine la presenza di estese sottosezioni, a loro volta suddivise in altri blocchi di testo leggibili autonomamente, come a esempio *A proposito del titolo*¹⁷, nodo interamente dedicato a un *excursus* sulla scelta del titolo del romanzo, poiché «ogni grande romanzo lavora alla giustificazione del suo titolo, che è poi il finale sotto mentite spoglie»¹⁸.

La lettura può subire, inoltre, ulteriori interferenze: il testo è spesso interrotto da un corredo di note segnalate tra parentesi quadre con la numerazione araba, o, in altri luoghi, romana. L'utente è, quindi, preventivamente informato di ciò che può trovarsi davanti selezionando un determinato tasto: nel caso delle note saranno, infatti, possibili digressioni, appunti o citazioni in merito al testo principale; quando, invece, sono interi segmenti a essere sottolineati, molto probabilmente si aprirà una sottosezione più articolata e ricca di contenuti.

Il lettore, oltre alla possibilità di avanzare nella lettura cliccando sulle *hot words*, ha a disposizione anche altre modalità: alla fine di ogni blocco testuale, infatti, sono presenti ulteriori link che hanno una specifica funzione di spostamento, rimanendo esterni rispetto al tessuto narrativo. Compaiono infatti in zona sottostante al testo, in grassetto e sottolineate, le parole Ritorna e Continua (figura 4).

Il pulsante Continua permette di procedere in modo sequenziale nella lettura, mentre Ritorna dà modo di saltare indietro alla lessia immediatamente precedente a quella attuale. Dai capitoli è, inoltre, possibile saltare agli *Scorci* e alle *Dramatis personae*, anche se, per quanto riguarda gli approfondimenti legati ai personaggi, i collegamenti non rendono immediatamente evidente in quale zona dell'*Orientamento al senso* ci stiamo spostando: scopriamo l'effettiva collocazione della lessia nella mappa virtuale solo nella rilettura, momento del resto fondamentale per ogni ipertesto narrativo. In alcuni casi, quindi, i pulsanti classici sono accompagnati da opzioni diverse: Dammi uno scorcio (figura 5) permette di accedere alle foto relative all'ambientazione della vicenda, Torna alla storia e Torna all'elenco (figura 6), invece, dalla lettura di dettagli e informazioni ulteriori su un determinato personaggio riconducono all'interno dei capitoli o all'elenco dei protagonisti di *Cuore à la coque*. Infine, possiamo anche trovare il link per tornare all'*Orientamento al senso*, o quello che ci porta alla lettura di una parte di *Cuore à la coque* interamente dedicata alla sua colonna sonora (figura 7).

¹⁷ A tale sottosezione si accede cliccando su una frase inserita in un brano sulla natura fisica e metaforica del cuore e contenuta all'interno del *Capitolo*: «i flussi si confondono negli altri, ibridando l'essenza, la quale gira poi senza più scienza» (M. Mazzetti, *Cuore à la coque* cit., 48/851. La sottolineatura viene conservata come nel testo originale per mostrare la presenza del link).

¹⁸ Ivi, 68/851.

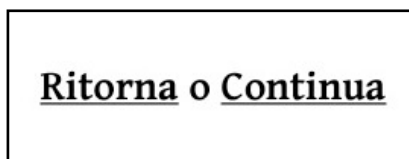


Figura 4 – I tasti Ritorna e Continua.

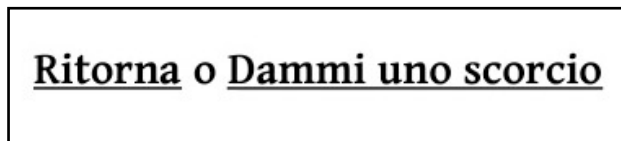


Figura 5 – L'opzione Dammi uno scorcio.

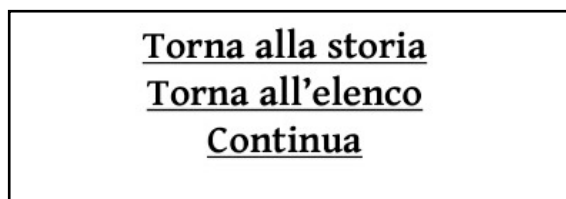


Figura 6 – Le opzioni Torna alla storia e Torna all'elenco.

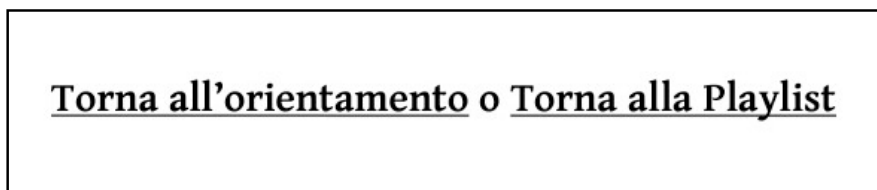


Figura 7 – L'opzione Torna alla playlist.

Risulta, quindi, ormai chiaro come l'esperienza di *Cuore à la coque* sia necessariamente legata a una geografia che muta in relazione alle scelte compiute dal lettore: lo spazio virtuale che costituisce il romanzo è infatti attivato solo dal passaggio da lui compiuto. Ciò che non si sceglie di leggere non esiste. Poiché ognuno leggerà il romanzo di Mazzetti seguendo un suo personale tragitto, passibile di ulteriori modificazioni, *Cuore à la coque* propone una lettura potenzialmente infinita di sé.

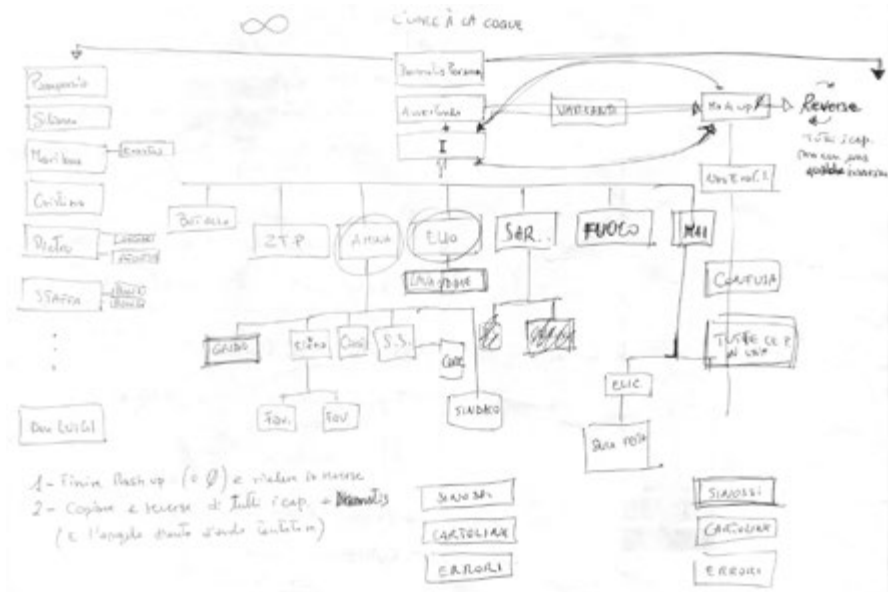


Figura 8 – Bozza preparatoria della struttura di *Cuore à la coque*.

L'idea che si venga a perdere la forma definita dell'opera – e che sta alla base delle varie teorie sull'ipertesto – ha anche portato l'editore a proporre un'edizione speciale del romanzo, così come degli altri titoli proposti nella collana *Polistorie*, ovvero una versione accompagnata dalle fasi di elaborazione del testo, dai primi contatti dell'autore con collaboratori ed editori, dalle parti tagliate. La scelta è sicuramente interessante ai fini di cogliere l'essenza dell'ipertesto, forma scrittoria che permette di riconsiderare l'importanza degli «scarti», del materiale narrativo che, costretto dai vincoli della stampa, viene eliminato dall'edizione definitiva. Il link, attivando un'esplosione delle dimensioni del testo, consente ad alcuni brani di non trasformarsi in un *surplus* da togliere, ma di convivere in una logica di aggiunta o di varianti concorrenti con la stessa dignità. Tuttavia, proprio il fatto che esista un'edizione più ricca, in cui si trovano parti eliminate, è anche indicativo di un *labor limae* che non abbandona mai la qualità del saper scrivere. La curiosità del lettore è, quindi, in tale indagine sempre vagamente filologica e stimolata dalla volontà di conoscere i moderni scartafacci. Soprattutto l'immagine relativa alla progettazione della mappa del romanzo (figura 8), con le sue associazioni e le sue connessioni interne, apparirà fondamentale per comprendere, da un lato, come la fase di progettazione sia ancora più necessaria e complessa di quanto non lo sia per un romanzo tradizionale, dall'altro, come l'idea del non finito sia in realtà a conti fatti più una tensione ideale che una effettiva realtà.

È, infatti, evidente come le ramificazioni ultime del romanzo non conoscano ulteriori estensioni, collocandosi in una posizione marginale che risospinge

la lettura verso i nodi più interni. Lo schema compositivo qui riportato non è presente nella versione classica dell'opera, nemmeno nella sua veste definitiva: è una mappa preliminare alla pubblicazione, utile all'autore per strutturare le associazioni e i percorsi, ma non considerata necessaria per il lettore. Nel nostro caso l'immagine serve a rivelare la natura in realtà chiusa del romanzo, in cui il simbolo dell'infinito posto in alto rappresenta più la suggestione artistica ispiratrice di *Cuore à la coque* che il simbolo di una forma mancata.

Il romanzo di Mazzetti, quindi, manifesta – in una struttura che si rende evidente man mano che si procede nella lettura – la sua natura complessa, ma comunque finita. Si può parlare in questo caso, riprendendo la definizione di Tommaso Tozzi, di una «*struttura molteplice*»¹⁹, ovvero di una geografia del contenuto nata dalla commistione di più tipologie pure. Non si tratta, infatti, di una forma propriamente rizomatica²⁰, poiché non tutti i collegamenti sono possibili, ma solo quelli decisi dall'autore: è, infatti, probabile, per esempio, che parti del *Capitolo*, anche e soprattutto nelle sue diramazioni, si colleghino a lessie secondarie di altre sezioni, ma non tutti i nodi sono collegati a tutti gli altri nodi. Innanzitutto, una prima anomalia è costituita già dalle *faq*, che risultano una sezione a sé stante, priva di link al resto del romanzo, se non in virtù del suo collegamento con la schermata dell'*Orientamento al senso*. Lo stesso discorso vale per le note, che generalmente non contengono ulteriori link alle altre parti di *Cuore à la coque*: ci sono ovvero casi in cui le lessie risultano l'appendice finale di un ramo che consente solo un ritorno indietro e non lo spostamento in avanti a una lessia diversa da quella precedentemente letta. Se, quindi, in linea di massima il romanzo di Mazzetti è rizomatico, poiché costituito da piani differenti che spesso e volentieri si intersecano grazie a link programmati, il collegamento non è sistematico e onnipresente: spesso *Cuore à la coque* assume piuttosto una struttura arborescente.

I nodi conclusivi dei vari rami delimitano in qualche modo il perimetro esterno di un romanzo che, per quanto ipertestuale, mantiene dei confini, dei margini, almeno per ora invalicabili. Se quindi l'infinito non si concretizza in un'illimitata estensione associativa, si traduce forse nel suo significato di perpetuo ritorno, simile nell'icasticità del suo otto rovesciato alle curve dell'Uroboro. La

¹⁹ Corsivo dell'autore. Tommaso Tozzi, *Come realizzare la sceneggiatura*, in Luca Toschi (a cura di), *Il linguaggio dei nuovi media. Web e multimediale, principi e tecniche delle nuove forme di comunicazione*, Milano, Apogeo, 2001, p. 25.

²⁰ Per una definizione di struttura rizomatica, cfr. *ivi*, p. 23: «Le strutture di tipo rizomatico si definiscono tali in quanto ogni parte del testo può potenzialmente essere collegata alle altre parti, dando luogo a testi le cui storie possono essere diverse a ogni lettura, così come i loro finali e soprattutto il senso che esprimono. Storie dunque che si sviluppano secondo percorsi costantemente differenti e mai prevedibili, in quanto dipendenti dalle scelte di navigazione operate dall'utente». Per il concetto più generale di rizoma, cfr. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Introduzione: Rizoma*, in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, I, p. 5.

mancata fine è, quindi, interna all'opera: vive nella sua mobilità di letture, nella molteplicità delle combinazioni, nelle conseguenti interpretazioni retroattive e, insieme, nella rilettura a cui l'ipertesto obbliga nel cammino a zig zag tra i nodi. Rileggere, infatti, in Barthes «operazione contraria alle abitudini commerciali e ideologiche della nostra società»²¹, ma necessaria a garantire il riconoscimento del «testo plurale: uguale e nuovo»²², è, nell'opinione di Bolter, l'esperienza obbligata di qualsiasi lettore di ipertesto, poiché programmata dal recupero di un'antica figura retorica, quella della ripetizione²³. È, infatti, inevitabile ripercorrere i medesimi nodi e caricare di significati aggiunti la lettura seconda degli stessi, in conseguenza di un accrescimento della prospettiva, che mira a ottenere una visione d'insieme sempre sfuggente. Il gusto della *variatio* è, del resto, palesato da Mazzetti anche senza il ricorso al link, ma in modo invece più sfuggente, attraverso la modificazione interna dei discorsi, che, mutati i termini, spingono il lettore a rimbalzare tra *Capitolo* e *Anticapitolo* in cerca della versione giusta della storia, in realtà mancante, poiché frazionata nella pluralità di due punti di vista inconciliabili come due opposti. Basterà l'esempio delle «olivette snocciate»²⁴ di Elio, incorniciate sul fondo scuro di due moduli e riportate in una duplice forma, a mostrare l'impossibilità di un testo univoco e il gioco di specchi deformati istituito tra i due capitoli (figura 9).

La tensione all'infinito coinvolge così anche il contenuto del testo, nonché la stessa vicenda narrativa, a cui manca una conclusione reale. Se, infatti, è vero che tutta la trama di *Cuore à la coque* ruota intorno a un bacio non dato, desiderato da Amina nel *Capitolo* e che, invece, sembra essere nei pensieri di Elio nell'*Anticapitolo*, il mancato raggiungimento di un evento che rimane solo sognato – e che lo è proprio perché imbevuto di una letteratura che si costruisce intorno a esso, diventando così vagheggiato e inafferrabile – testimonia lo scarto incolmabile presente in ciascuna coppia. Il sentimento di attesa e di perenne rincorsa di un bersaglio che sembra mobile come la struttura di *Cuore à la coque* si inserisce nella naturalezza di una relazione che, come tutte, ha i suoi vuoti, carichi di senso nella mente degli amanti. Che il tema principale del romanzo sia poi l'amore, è ribadito dalle occorrenze stesse della parola, che non si presenta mai come semplicemente scritta, ma invece sempre maiuscola, con

²¹ R. Barthes, *S/Z* cit., p. 20.

²² Ivi, p. 21.

²³ Cfr. J. D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere...* cit., p. 181: «[...] l'ipertesto sfrutta la ripetizione in misura ben più ampia della tradizionale narrativa stampata: sia perché il testo è diviso in unità più piccole, che il lettore ha buone probabilità di incontrare più di una volta; sia perché la ripetizione può essere programmata nella struttura dei link ipertestuali».

²⁴ Amina ripensa nel *Capitolo* a quello che, nell'*Anticapitolo*, scopriamo essere stato il primo incontro con il suo compagno Elio: «Le sue parole sostituivano l'oliva del Martini: questo il Motivo per cui non diedi peso al corpo glabro. componeva olivette già snocciate, le infilai una ad una con un laccio di credulità che a un capo aveva sfizio, all'altro vanità[...]» (M. Mazzetti, *Cuore à la coque* cit., 48/851.)

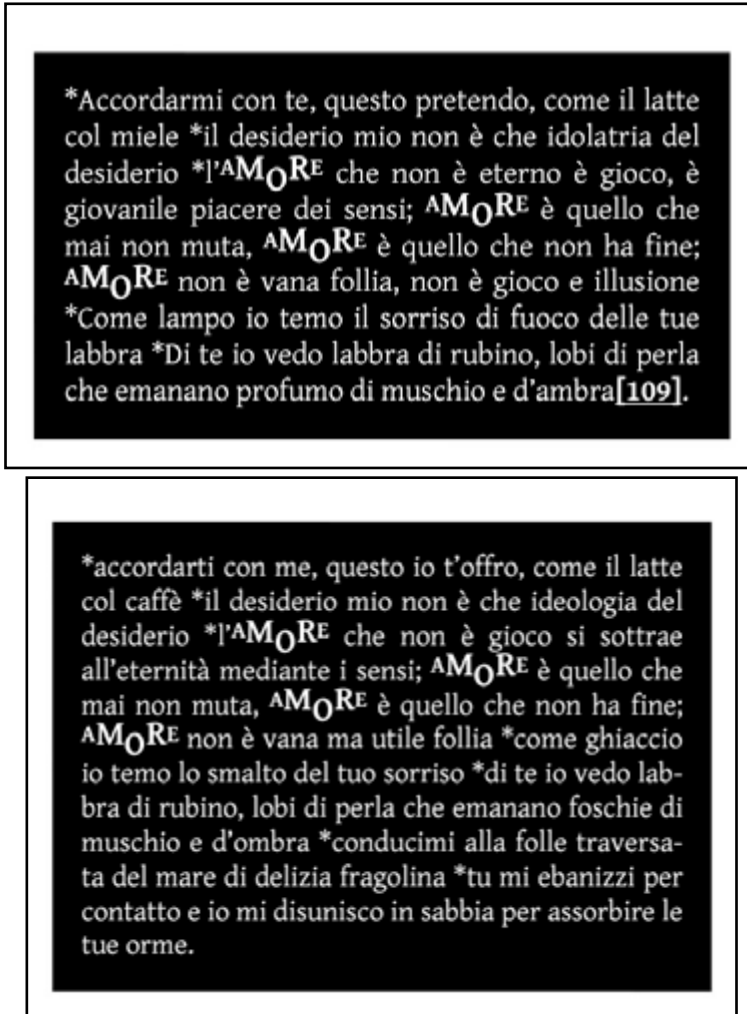


Figura 9 – Particolari dei moduli, nel *Capitolo* (48/851) e nell'*Anticapitolo* (381/851) di *Cuore à la coque*.

le lettere che, disposte in ordine alternatamente crescente e decrescente, sembrano disegnare il profilo superiore di un cuore, così come siamo abituati a disegnarlo (figura 10).

«Non finisce mai» è poi, come già accennato, una frase ricorrente nella lettura del romanzo di Mazzetti e viene studiatamente collocata nella posizione finale delle sezioni principali a negare tuttavia, nelle parole, la fine. In una logica che sembra ancora rispondere a principi combinatori, assume significati differenti nel contesto rinnovato in cui si trova: è, quindi, una volta la distanza tra Amina e il poeta Carlo Saraceno a sembrare incolmabile, altrove invece sembra



Figura 10 – Dettaglio della parola «amore» in *Cuore à la coque*.



Figura 11 – Fotografia della torre, in *Cuore à la coque* (506/851).

essere la torre fatta costruire da Elio Troppio e poi miseramente crollata ad aver assunto proporzioni incommensurabili (figura 11) – e in questo caso *Ma non finisce mai* compare come sottosezione linkabile.

La torre, riprodotta nella fotografia finale della sezione, è resa visibile solo dalla lettura della didascalia, con la complicità di un lettore che non tradisca il patto della *suspension of disbelief*. Le parole che illustrano la foto sono, infatti, in questo caso essenziali alla comprensione del contributo: «Indistinguibile da cielo e nubi, la torre, in un raro scatto. Il naso di porco invisibile nella nuvola superiore altro non è che un carrello mobile con sopra due addetti alla pulitura dei vetri. La nuvola in basso è fumo di scena»²⁵. In *Non era colpa sua*, «ma non fini-

²⁵ Ivi, 507/851.

«sce mai»²⁶ diventa, inoltre, un link a una sottosezione omonima, da cui è possibile accedere anche alle *Testimonianze*, nodo in cui vengono raccolti i commenti sulla torre più alta che si sia vista a Vivaro Romano, e oltre. Inevitabilmente, proprio nella labilità di confini di cui sembra intessuto il romanzo, ciò che viene a mancare è addirittura il resoconto del crollo della torre: il narratore, colpevole di non essere stato presente sulla scena crea controfigure poco credibili per colmare il vuoto temporaneo del suo ruolo. Ma non sembra ottenere risultati effettivi, se anche la *Sinossi* si conclude con una fine non fine: «Da qui in poi le notizie si fanno nebulose e il riass»²⁷.

L'epilogo, troncato a metà, non fa che ribadire la perdita della conclusione, legata anche al dichiarato senso di colpa di un narratore, che, tormentato dai doveri che il suo ruolo gli imporrebbe, vorrebbe tentare di ricostruire con uno sforzo immaginativo la vicenda:

Certo, ricaverei dalle approssimazioni presentate la stimolante promessa che, sebbene la verità ne resti esclusa, aumenterà man mano la probabilità che la prossima ipotesi sia quella giusta; tutto dipenderebbe allora, dalla pazienza mia e del lettore, nonché dall'estensione di Infinito, nozione ridicibile, tra l'altro²⁸.

Constatata l'impossibilità tecnica di estendere *ad libitum* i confini di *Cuore à la coque*, l'autore trasforma paradossalmente l'infinito in un concetto «riducibile» per adattarlo alla misura del suo romanzo e ne recupera l'idea a livello contenutistico, sfumando i netti confini della trama: il romanzo di Mazzetti traduce la tensione all'infinito dell'ipertesto nell'indefinito della sua storia.

²⁶ Ivi, 349/851.

²⁷ Ivi, 412/851. In nota si ribadisce in un ammicco al lettore l'effettiva mancata conclusione della vicenda: «Eh sì, finisce proprio così» (ivi, 813/851).

²⁸ Ivi, 363/851.

VOCI DAL FONDO

IL MANOSCRITTO INCOMPIUTO DI ELSA MORANTE
«SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE»

Claude Cazalé Bérard

L'apparizione, nel mondo, di una nuova verità poetica, è sempre inquietante, e sempre, nei suoi effetti, sovversiva: giacché il suo intervento significa sempre, in qualche modo, un rinnovamento del mondo reale.

Elsa Morante, *Sul romanzo*

1. *Il romanzo annunciato*

In una lettera molto significativa rivolta all'amica Linuccia Saba nel 1966, Elsa Morante ribadisce la sua volontà di portare a termine il romanzo iniziato e ancora incompiuto, presumibilmente *Senza i conforti della religione*:

Io se vivo abbastanza scriverò [finirò di scrivere] forse ancora un altro romanzo (questo, a cui penso da anni e a cui lavoro da tempo) e poi basta; ma questo romanzo qui richiede ancora molte stagioni, non tutte proprio di lavoro, ma di scavo, come dice Saba nella sua poesia. Intanto, scavando scavando e scavando per il romanzo (?), mi succede anche di trovare qualche altro sassolino, vetro lucente, ecc. ecc. che non appartiene al famoso tesoro (romanzo) ma però pure è in genere roba mia; chi sa perché gli altri, quando timorosamente ne parlo e tento di offrirgli questi altri piccoli oggetti di scavo, hanno l'aria di considerarli merda. Cioè: io per loro sono romanziere o novelliere. Il resto non è lavoro, né prodotto veramente utile¹.

Oltre a sottolineare la pesantezza dell'impegno che questa nuova impresa di scrittura finzionale le impone, Morante si ribella veementemente contro le distinzioni e gerarchie di genere che critica e lettori pretendono di stabilire nella

¹ Elsa Morante, *Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 398. Il testo delle lettere viene riprodotto come nell'edizione, cioè con sottolineature, segnalazione di eventuali lacune o difficoltà di comprensione.

sua scrittura, escludendo la sua produzione poetica che invece approderà, senza soluzione di continuità (e dopo *Alibi*, del 1958, di cui diverse liriche sono intimamente legate ai romanzi) nel *Mondo salvato dai ragazzini* (1968). Scrivendo a Linuccia, la sua dichiarazione di poetica riflette le posizioni già difese nelle pagine dedicate ad Umberto Saba, *Il poeta di tutta la vita* (1957).

Come si vedrà, il processo poetico e metapoetico in Morante coinvolge profondamente le ragioni del suo esistere, la sua concezione non soltanto della letteratura ma di tutte le forme artistiche, nonché dell'intero alveo delle relazioni umane: tant'è che lo studio del suo romanzo «incompiuto» – proprio perché rimasto a lungo in gestazione, nel periodo senz'altro più problematico e tormentato della sua vita ma nel contempo più ricco sul piano creativo – non può limitarsi a un approccio meramente testuale, a un esame delle carte senza che vengano prese in considerazione le condizioni precedenti, coeve o successive della sua produzione narrativa, poetica e saggistica.

Particolarmente rivelatrice è infatti la lettera a Giacomo Debenedetti, che segue la pubblicazione, e il successo di critica e di pubblico dell'*Isola d'Arturo*: infatti le ragioni addotte da Morante a giustificare la scrittura, le quali sembrano suggerire una interpretazione tutta soggettiva e autobiografica dell'origine del libro – forse allora il suo «prediletto» – possono gettare utilmente luce sull'elaborazione del nuovo romanzo:

Le dirò dunque, su questo mio romanzo, la seguente, unica cosa (e spero che non sia di troppo): e cioè che la sola ragione che io ho avuto (di cui fossi consapevole) nel mettermi a raccontare [xxxxxxx] la vita di Arturo, è stata (non rida) il mio antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo. Nel 1952, trovandomi, per la mia sorte, in uno stato definitivo di incompletezza e di solitudine, non vidi altra via che quella: di ritornare a [xxx xxx xxx] una mia rimpiantata condizione di ragazzo, che mi sembrava di ricordare. E sempre meglio me ne ricordavo scrivendola (perciò [xxx] Le dicevo che mi pareva [xxx] necessaria quella citazione di Saba: io, se in lui mi ricordo.. [xxx].). [xxx xxx xxx] Mentre scrivevo questa storia, Glielo assicuro, non mi è mai accaduto (o almeno non me ne sono mai accorta) di dovermi richiamare alla mia intelligenza, ma soltanto, davvero, a una specie di memoria – E adesso, alla fine, mi trovo peggio che dopo quell'altro mio romanzo: giacché là si è trattato, alla fine, di uscire da una camera di favole. Mentre che ora, dopo questi anni di isola e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia attuale e irrimediabile condizione [xxx] di donna [xxx] – ormai, anzi, di vecchia. Ecco, dunque, l'unica cosa che, onestamente, non vorrei nasconderle. E cioè che scrivendo quella storia io non intendevo altro [xxx] se non quello che credevo di intendere: [xxx] la mia necessità di [xxx] scrivere, prima di essere minorata dall'aridità della vecchiaia, questi ricordi di un ragazzo che ancora aspetta la vita, e si innamora di tutti, e vede l'universo per la prima volta, nella sua pimitiva freschezza. Per arrivare alla maturità deve passare attraverso diversi misteri, un po' come Tamino nel Flauto Magico. Purtroppo, la vera maturità che stava ad aspettare,

al di là di quei misteri, era poi quella della Sgra M. ma lui, per sua fortuna, non lo sa².

La lunga citazione permette di scoprire la profondità della crisi esistenziale che agita ancora Morante pur all'indomani del successo dell'*Isola*: colpiscono quel riconoscere in se stessa «uno stato definitivo di incompletezza e di solitudine» – un complesso e un senso di colpa che scalfiscono alla radice, nei suoi protagonisti/alter ego, ogni possibilità di essere felici (cioè pienamente realizzati e completi) – nonché il collegare questa doppia tara al solo rimedio o compenso a sua disposizione, cioè la scrittura, il narrare per la sua necessità di continuità e di coerenza, per il suo tendere alla completezza di una storia. È fondamentale afferrare questo nesso che lega indissolubilmente, per Elsa, le ragioni del vivere e del creare: nella lettera leggiamo, infatti, come non si siano placati la nostalgia dell'infanzia, il disagio dell'essere donna e la paura di un precoce invecchiamento sinonimo di aridità.

Per cui, siamo indotti a interpretare la decisione di scrivere un nuovo romanzo (che propone la storia di due fratelli, giovani, ancora immaturi nel loro amore per la vita e la poesia) come un estremo tentativo (rimasto irrisolto) di respingere ancora la minacciosa soglia della vecchiezza, pur ancora distante ma vissuta paradossalmente come imminente da una scrittrice nel pieno splendore dei suoi quarant'anni. Tale giustificazione, tuttavia, non può bastare: occorrerà, senz'altro, ricercare nelle sue ripetute dichiarazioni d'intenti e nella sua poetica, allora in corso di elaborazione, le motivazioni profonde della scelte future e forse le ragioni di un'inevitabile interruzione di *Senza i conforti* come opera autonoma e autosufficiente.

In base alle carte manoscritte, sembra che una prima fase della redazione si sia svolta dal 30 aprile al 16 dicembre 1958, quindi, subito dopo l'*Isola d'Arturo* (1952-1957); mentre una interruzione definitiva avrebbe coinciso con la redazione del *Mondo salvato dai ragazzini*, probabilmente intorno al 1964 (a quell'anno corrispondono le ultime date riportate nelle carte). Ma la situazione pare molto più complessa, se si rileggono gli annunci e le presentazioni del romanzo (destinati a ripetersi negli anni) a cominciare da una prima intervista, nel luglio 1957, nella quale esso compare sotto forma di racconto incluso in una raccolta:

Oggi, dopo i premi e i riconoscimenti, Elsa Morante ha in progetto un libro di racconti che s'intitolerà *Lo sciale andaluso*. Intorno a uno di questi racconti, la scrittrice sta ancora lavorando: «Si tratta di un uomo a cui manca la fede religiosa. Giunto alla fine della sua vita, egli non può invocare alcun conforto. Una situazione, questa, marcatamente drammatica, poiché il protagonista, che è stato costantemente teso verso le gioie più belle della vita, avverte ancora il

² Ivi, pp. 190-191.

bisogno di esse. Il mio atteggiamento verso il personaggio sarà di fraterna pietà, di simpatia, di comprensione»³.

L'autrice torna di nuovo, con un'insistenza poco comune, su quel particolare «racconto», nell'intervista rilasciata a «Italia domani», il 15 marzo 1958:

Presentemente io lavoro a un racconto (o piuttosto: romanzo breve) destinato a far parte di una mia scelta di racconti – editi e inediti – che conto di pubblicare presso l'editore Einaudi per la fine di quest'anno. Esso s'intitola *Senza i conforti della religione* e ha per argomento la morte di un uomo giovane, di carattere esuberante e frivolo, e rozzamente innamorato della vita. Si svolge a Roma, ai giorni nostri [...]. Questi argomenti, da me qui riassunti in brevi frasi, sono, naturalmente, soltanto i *pretesti* di tali miei racconti. Difatti, il loro vero tema è, ancora una volta, il solito tema – unico, per quanto variato – di tutti i miei precedenti romanzi e storie: e cioè (per dirlo in modo sommario) *il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà*⁴.

La definizione di una tematica dominante da individuare nei suoi racconti è particolarmente interessante, poiché suggerisce l'esistenza di un filo conduttore intimamente legato alla sua ricerca interiore: non stupisce che lei si senta direttamente coinvolta dalla storia che sta scrivendo.

Secondo la ricostruzione proposta da Marco Bardini, la separazione del racconto rispetto alla raccolta si sarebbe prodotta tra il '59 e il '60:

Ed è forse in questo intervallo di tempo (durante il quale E. M. soggiorna a lungo negli Stati Uniti) che *Senza i conforti della religione* si affranca definitivamente da *Lo scialle andaluso*. In base alle informazioni coeve in mio possesso, lo scarto più evidente tra il racconto e il romanzo sta in un raddoppiamento concentrico della vicenda esperienziale: dalla storia, «marcatamente drammatica», di un giovane innamorato della vita che muore senza i conforti della religione, si apre alla storia, *tormentata* e «triste», di un ragazzo assai religioso che vede l'adorato fratello maggiore, un giovane innamorato della vita, morire senza i conforti della religione. Questo raddoppiamento comporta il passaggio evidente dall'oggettività esterna dello scrittore che commenta [...] alla soggettività interna dello scrittore che non può fare a meno di *inventare* la sua «autobiografia»: un fenomeno definibile, ormai, come tipicamente morantiano. E coerentemente con

³ Cfr. Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 580: «Dapprima racconto, poi romanzo breve, quindi romanzo autonomo che però non vedrà mai la luce, paradossalmente è l'opera di cui, in assoluto, E. M. ha parlato di più. Al punto che, sebbene in absentia, non si può fare a meno di tenerne conto, e di guardare ad esso come al terzo romanzo della scrittrice: il romanzo che non sarà mai pubblicato a motivo della *morte di Elsa Morante*».

⁴ Citato da Simona Cives, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, Roma, Editore Colombo, 2006, p. 50. Nelle pp. 50-51, viene proposta una prima descrizione del manoscritto.

quanto affermato in *Sul romanzo*, è molto probabile che a questa altezza dell'elaborazione fosse previsto che anche il nuovo romanzo dovesse venir narrato da una «prima persona responsabile», la quale, nel rappresentare «una realtà relativa all'io di me stesso», vale da «alibi» per il romanziere⁵.

Morante parla di nuovo del romanzo in un'intervista a «Il Giorno», Il 5 aprile del 1960, quando il racconto (o romanzo breve) ha, ormai, raggiunto una sua autonomia:

Elsa Morante ha finito di scrivere un nuovo romanzo. Si intitolerà *Senza i conforti della religione* e sarà, dice, come il rovescio dell'*Isola d'Arturo*: la storia di un ragazzo del popolo che vede morire un fratello più grande di lui nel quartiere romano di Testaccio. Dice che aveva cominciato questa storia come un racconto lungo, da inserire in una raccolta il cui pezzo più importante sarebbe stato *Lo scialle andaluso*, il racconto apparso su «Botteghe oscure» [...] Poi, a poco a poco, quella storia di un'adolescenza romana, in un quartiere popolare, le è venuta crescendo fra le mani. Ed ecco pronto il romanzo, ora soltanto da rivedere e correggere. Spera di pubblicarlo entro l'anno. E così, invece di un libro, ne appariranno due: *Senza i conforti della religione* e *Lo scialle andaluso*⁶.

In seguito a una conversazione con Elsa, Adolfo Chiesa, dà la stessa notizia («Paese sera», 27-28 aprile 1960):

Elsa Morante mi parla del suo nuovo romanzo. Avrà per titolo *Senza i conforti della religione*, ed è la storia di un ragazzo di Testaccio che vede morire un suo fratello maggiore, giovane, esuberante, pieno di vita. Il protagonista del libro, religioso com'è, subirà un forte contraccolpo psicologico dalla morte del suo idolo, avvenuta appunto «senza i conforti della religione»: e tutto il romanzo non è altro che un continuo approfondimento, mediante fatti ed esperienze, della psicologia del ragazzo tormentato da quella fine insensata. «Rispetto al protagonista dell'*Isola d'Arturo*», mi dice la scrittrice, «questo giovane di Testaccio è esattamente l'opposto. L'unica cosa in comune che hanno i due libri è che anche qui io m'impersono con il protagonista, e ne vivo i drammi e le passioni, come se fossero i miei»⁷.

Anche in questa occasione la scrittrice conferma la sua personale partecipazione al dramma del protagonista: anticipando le considerazioni conclusive, si potrebbe già dire che sorgono i sintomi di una fenomeno tipicamente moran-

⁵ M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* cit., p. 583.

⁶ Ivi, p. 581.

⁷ *Ibidem*. In nota (48) viene citata un'altra intervista rilasciata a G. Grieco, nel 1961, dello stesso tenore, ma con un'insistenza sul carattere autobiografico del romanzo: «In esso c'è un notevole fondo autobiografico, ma completamente trasfigurato, com'è appunto nello stile di questa scrittrice».

tiano, vale a dire l'imporsi di un «io narrante/lirico» (nei suoi saggi di poetica, Morante non separava romanzo e poesia) che scorre come un fiume carsico, da un'opera all'altra, indipendentemente dai limiti di genere (letterario e di sesso), attraverso il gioco illusionistico delle finzioni, degli sdoppiamenti (Giuseppe/Alfio, Ueseppe/Nino, Ueseppe/Davide, Manuele/Manuel: si tratta sempre di un «doppio luminoso» a fronte del più debole e complessato), dei travestimenti e delle controfigure: Elsa/Elisa, Elsa/Arturo, Elsa/ Giuseppe... fino a Elsa/Manuele.

Nell'occasione di un'altra intervista del 1960, Giulia Massari ricorda la medesima impostazione del nuovo romanzo:

Fra via dell'Oca, via Archimede e via del Babuino, Elsa sta completando il suo libro: si chiamerà *Senza i conforti della religione*, e doveva essere prima un racconto, e far parte di un libro di racconti, poi è diventato romanzo. «Ma come romanzo era nato», dice. «Cioè, qualcosa di definitivo, non parziale». Protagonista del nuovo libro è un ragazzo del popolo che abita nel quartiere romano del Testaccio, che è magro e religioso, e nervoso come era un tempo Elsa, e vede morire il fratello adorato. Secondo Elsa si tratta di un libro triste, il contrario dell'*Isola d'Arturo*. Il nuovo personaggio ha un po' del don Chisciotte e un po' d'Achille⁸.

In realtà, come si vedrà, l'autrice sembra aver fatto piuttosto riferimento ad Amleto: comunque quei ripetuti interventi dimostrano quanto fosse preoccupata che il nuovo libro – il cui tema le stava così profondamente a cuore – fosse recepito correttamente dai lettori. Scrive, infatti, nelle carte manoscritte:

L'Autrice sa già, in precedenza, che questo libro scontenterà una parte dei suoi lettori: soprattutto di quei lettori che (trascurando – per una strana reticenza della loro memoria, la sua opera di maggior peso, il romanzo *Menzogna e sortilegio*) la riguardano unicamente come Autrice dell'*Isola d'Arturo*⁹.

Compare, nelle sue parole, la strenua volontà di difendere non soltanto la continuità, ma anzitutto la coerenza della propria opera (fuori dalle definizioni di genere); lei aveva rivendicato, infatti, che racconti e romanzi, tutte le storie da lei narrate, avessero uno solo e unico tema, «il difficile rapporto tra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà».

Allude ancora al romanzo incompiuto in due interviste rilasciate ad Andrea Barbato nell'ottobre 1962, e nel settembre 1963:

«Per scrivere un romanzo», dice Elsa Morante, «ci vuole tanta salute, e una gran spesa d'energia. Ecco perché in questi mesi, ora che sono così depressa e malata,

⁸ Ivi, p. 582.

⁹ Elsa Morante, *Senza i conforti della religione*, MS. A.R.C. 52, terzo fascicolo, c. 69 v. (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma).

ho smesso di lavorare. Molti, purtroppo, il mio romanzo l'han dato già per finito, hanno annunciato che uscirà fra poco. E invece, chissà quanta fatica mi ci vorrà ancora... Dovrò riprenderlo, e gettar via le duecento pagine che ho già scritto e cominciare tutto di nuovo»¹⁰.

Morante non si riferisce soltanto alle difficili condizioni di salute che ostacolano la sua scrittura, ma alla complessa problematica – che intimamente la riguarda – legata, secondo lei, alla «mancanza d'una religione in questo nostro tempo»:

«Mi sembra uno dei problemi più importanti d'oggi», dice Elsa Morante, «il difetto di senso religioso. Senza religione non si può vivere. Una religione qualsiasi, non quella dei preti [...]. Parlo di quella religione che è l'altruismo, il lavorare anche per gli altri. [...] L'Italia, oggi, è la nazione meno religiosa del mondo»¹¹.

Una problematica che sarà clamorosamente predominante nel *Mondo salvato dai ragazzini*, ma ancora strettamente legata al progetto di romanzo: le dichiarazioni citate collimano con le date riportate sulle carte (con il termine *ad quem* del 1964). Addirittura nel risvolto di sovraccoperta del *Mondo salvato*, quindi nel 1968, la scrittrice torna a parlarne:

Come professione o mestiere, il suo ideale sarebbe di andare in giro per le strade a fare il cantastorie; ma siccome (fra le altre difficoltà) non è capace di niente fuori che scrivere, dopo il presente libro avrebbe intenzione di pubblicarne ancora due: uno (già pronto) intitolato *Pro o contro la bomba atomica*; e un altro (in preparazione da anni) intitolato: *Senza i conforti della religione*. E poi basterà¹².

Lo citerà ancora, nelle schede bibliografiche dei suoi libri, fino al 1969. Infine, nel 1972, mentre sta scrivendo *La Storia*, spiega ad Enzo Siciliano che non può raccontare una storia che si svolge nel '53, prima di aver narrato gli eventi che precedono¹³.

Sembra, quindi, che il romanzo incompiuto sia rimasto a lungo un conto in sospeso con se stessa, probabilmente fino al compimento definitivo della *Storia* che trasfigura molti elementi tematici e personaggi appartenenti a *Senza i conforti*. A fornirci una chiave interpretativa dell'enigmatica situazione di stal-

¹⁰ Citato da M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* cit., p. 585. Nella n. 52, a p. 584, il critico collegava questo stato di crisi creativa e di depressione alla morte brutale e inspiegata del giovane pittore Bill Morrow (nell'aprile del 1962), causa per molti di una svolta tragica nella vita e nella produzione artistica di Morante.

¹¹ Ivi, n. 55.

¹² Cfr. Simona Cives, *Le stanze di Elsa* cit., p. 52.

¹³ M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* cit., p. 587.

lo di un progetto pur così ripetutamente dichiarato come necessario e imminente, possono essere gli scritti pseudoteorici riguardanti la tentata elaborazione di una poetica: sono testi per lo più occasionali (ma del tutto coerenti con le posizioni espresse nella corrispondenza), redatti nello stesso lasso di tempo.

2. *La poetica morantiana*

Se alcun libro morale potesse giovare, io penso che gioverebbero massimamente i poetici: dico poetici, prendendo questo vocabolo largamente; cioè libri destinati a muovere la immaginazione; e intendo non meno di prose che di versi.

Giacomo Leopardi, *Dialogo di Timandro e di Eleandro*

Tra il '57 e il '65, quindi fra *L'isola d'Arturo* e il *Mondo salvato dai ragazzini* – e precisamente entro i limiti di sperimentazione di *Senza i conforti della religione* – Elsa Morante, allora all'apice del successo, nel momento di maggiore riconoscimento pubblico culminato con il premio Strega, elabora una sua poetica, controcorrente, «fuori norma», sotto forma di una sorta di tritico (*Il poeta di tutta la vita, Sul romanzo, Pro o contro la bomba atomica*), che manifesta il suo crescente distacco dalla letteratura in quanto istituzione e il suo rifiuto di qualsiasi sistema classificatorio, di qualsiasi convenzione di genere o gerarchia di valore, mentre rivendica l'autonomia dell'invenzione e della scrittura: una presa di posizione che ricorderebbe la contestazione pirandelliana dell'intero assetto letterario e istituzionale; tuttavia, mentre nello scrittore siciliano si accentua progressivamente la tendenza rinunciataria, vale a dire la scelta dell'incomunicabilità senza scampo, mediante la decostruzione «umoristica» dei procedimenti narrativi e delle forme tradizionali, fino alla sospensione del patto comunicativo nell'incompiutezza, nel «non-finito»¹⁴, Elsa Morante è impegnata a penetrare le ragioni della coscienza, dell'agire individuale e collettivo, protesa addirittura alla rappresentazione integrale dell'uomo e della realtà, ad una visione del mondo che vorrebbe universale e totalizzante¹⁵.

¹⁴ Cfr. Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960 (19935), p. 901: «Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegata, senza alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosì, che stan come nemi sopra una rovina. Da ciò, a parer mio, deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale».

¹⁵ Ci sia consentito rimandare al capitolo dedicato alla questione, *Morante e Pirandello: poetiche "fuori norma" e "fuori luogo"*, in *Donne tra memoria e scrittura*, Roma, Carocci, 2009, pp. 244-267.

2.1 Contro l'estetica dell'incompiuto: l'antipirandellismo di Morante

Amore e Memoria
daranno testimonianza
del nostro vero.

Dedica alla memoria di F.

È precisamente con il *Fu Mattia Pascal* che Pirandello procede esplicitamente ad un sovvertimento delle regole comuni del narrare, già anticipato in alcune novelle (*Il vecchio Dio*) e consacrato nel saggio *L'umorismo*. Perturbando consapevolmente i principi della poetica aristotelica (incongruenze temporali, effetti stranianti, incompiutezza...) e ammettendo la permeabilità tra i generi (divagazioni liriche, innesti saggistici, soliloqui, apostrofi, interloquire teatrale...), egli trasgredisce volutamente le delimitazioni tra realtà e finzione, tra soggettività e oggettività della rappresentazione, tra narratore, personaggio e lettore che assicuravano invece al racconto la sua linearità, la sua concatenazione logica e la sua completezza, fino all'estrema messa in crisi del genere (come fa del resto per il teatro), e di una coerente visione del mondo: tramite una sintassi narrativa che dissolve ogni stabile riferimento, con vertiginosi giochi di rispecchiamento, egli perviene allo smantellamento della forma razionale romanzo e del «personaggio» stesso (quale era tradizionalmente: fattore di coesione nella finzione diegetica e portatore di un senso individuabile e comunicabile) a cominciare dalla novella *Non conclude* fino a *Uno nessuno e centomila*.

Elsa Morante aveva esordito nel genere novellistico, in un cupo clima da bozzettismo tardonaturalistico (*Il gioco segreto*), che le faceva inventare trame bizzarre e inquietanti ispirate all'*horror* gotico, oppure figure meschine e grottesche che sembravano derivate dal Pirandello delle *Novelle per un anno*. In realtà, si discosta presto dal prestigioso modello, e già con *Menzogna e sortilegio*, romanzo nel quale Italo Calvino – con fine penetrazione critica e preveggenza del futuro della scrittrice – riconosce la potente forza coesiva del narrare improntato a necessità vitale (una dote che a lui manca):

tu che ti legghi per la vita e per la morte, quasi t'identifichi con le cose che fai. Ma vedi, tu appunto hai questo dono di ricondurre ad unità gli elementi più disparati, di far tornare sempre i conti, hai un fortissimo potere di sintesi, qualità rara in una donna (rara? Mah! Forse la sintesi è femminile per eccellenza). A ogni modo, tu sei sintetica non come lo è, per esempio, Natalia, perché per lei il problema non esiste; vive, vede, esprime un'unica fortissima direzione e maniera, pur vivendo anche lei in un mondo fatto a pezzi come il nostro. Tu senti che il mondo è fatto a pezzi, che le cose da tener presente sono moltissime e incommensurabili tra loro, però con la tua lucida e affezionata ostinazione riesci a far tornare sempre i conti¹⁶.

¹⁶ Cfr., Lettera di Italo Calvino a Elsa Morante, 2 marzo 1950, in *Lamata* cit., pp. 282-283.

Lo stimolante apprezzamento di Calvino, fa sì che Elsa, sempre bisognosa di comprensione e di umana simpatia, si confidi con lui prima ancora di avere concluso il complesso travaglio elaborativo dell'*Isola d'Arturo*:

Io, come ti dissi, ho cominciato un libro, anzi lo cominciai parecchio tempo fa. È un libro abbastanza necessario per me, e mi farebbe anche piacere scriverlo. Ma la guerra, la paura che c'è fra la gente ecc. mi sconvolgono e mi proibiscono quell'ordine limpido e tranquillo che ci vuole per mettersi a scrivere un libro¹⁷.

In una lettera del maggio '52, Elsa torna sulla sua concezione del romanzo:

Si può essere molto più falsi facendo del realismo che scrivendo una favola. I fatti per uno scrittore, secondo me, sono solo dei simboli per esprimere dei sentimenti, e, insomma, per esprimere l'uomo, e la sua verità. Che questi fatti siano realistici o fantastici mi pare che sia proprio lo stesso – l'importante è che rispondano alla realtà di chi scrive e cioè che lui sia sincero e onesto con se stesso senza fare delle contorsioni per entrare in una forma che non è la sua¹⁸.

Le premurose raccomandazioni di Morante al giovane Calvino sono rivelatrici dell'alto grado di responsabilità etica che lei attribuisce al compito dello scrittore:

Ti faccio tutti questi discorsi perché sono sicura che un giorno o l'altro, dopo questo piccolo libro bello¹⁹, tu scriverai il tuo grande libro bello, [?] come hai fatto in questo, anche nel tuo grande libro ti affiderai interamente a te stesso, alla tua immaginazione e insomma prenderai solo il tuo vero te stesso per specchio della verità. Quale sia questo futuro vero di te stesso, certo io non lo so ancora, e nessuno ancora può saperlo – ma tu lo saprai se ti interroghi, e allora scriverai quel libro bellissimo su cui tutti i tuoi amici si commuoveranno²⁰.

Elsa, sta ancora scrivendo l'*Isola* («l'unica cosa che mi dà delle ore felici in questo momento. Lo amo molto e mi diverto molto a scriverlo»²¹) dove spiccheranno una risoluta fiducia e una vera felicità nella scrittura, e difatti Calvino che legge il romanzo già nel '56 ne rimane colpito:

¹⁷ Lettera 23 luglio 1950, *ivi*, p. 285.

¹⁸ *Ivi*, p. 286.

¹⁹ Si tratta del *Visconte dimezzato*.

²⁰ Cfr. *Lamata* cit., p. 286. Scriverà ancora nel '54: «Spero, anzi sono sicura, caro Calvino, che tu su questa via scriverai il tuo romanzo-capolavoro. Intanto io mi sento sinceramente felice di questi tre racconti bellissimi – e sono assai fiera di aver profetato anni fa che io solo da Italo Calvino credo di poter aspettare dei libri veri, e cioè non soltanto reali che è troppo poco, ma VERI, che è tutto!» (*ivi*, p. 289).

²¹ *Ivi*, p. 287.

Ho letto il tuo libro con grande piacere e divertimento e continua sorpresa. Mi piace molto la qualità della tua fantasia, così ricca di continue invenzioni e d'immagini, di piacere della natura e degli uomini, questo tuo immergerti in un mondo quasi visionario di pochi sentimenti e personaggi portati all'estremo e d'un paesaggio essenziale e rendere tutto vero, bastevole in se stesso, con questo condurre il gioco dei personaggi in modo che vada avanti da sé, così che comunichi al lettore il piacere che dovevi provare scrivendolo e inventandolo via via sulla pagina [...] Mi pare più bello di *Menzogna e sortilegio*, che pure m'era piaciuto, per la natura più felice d'immagini (il riccio sotto la camicia!) e personaggi, perché se là (mi pare, giudicandolo ora a distanza di otto anni) si sentiva ancora la ostinazione di «fare il romanzo», qui c'è l'abbandono a un puro raccontare, su una trama di sentimenti generali, pago di sé! [...] Questa concretezza del tuo raccontare, questo far sempre sentire le cose e le persone viventi, fa anche dimenticare quanto è tenue la materia che tu tratti, forse in fondo di una eccezionalità arbitraria. [...] Ma il segreto di tutto è che tu credi forse questo: che tu credi nel genere umano, ne hai ammirazione, senso della bellezza e eccezionalità umana: un modo raro, oggi, di guardare il mondo²².

Calvino ha colto come la scrittura di Morante proceda secondo un doppio binario: un percorso esistenziale attento, pregnante, coinvolgente l'autrice tramite l'io narrante, abbinato ad un processo conoscitivo inteso a scavare il reale in cerca della verità, di un senso umano universale. Morante, nel rispondere commossa a una così profonda comprensione, insiste su quella che lei considera la componente fondamentale di qualsiasi impegno poetico o filosofico: la simpatia, quel rispetto per la creatura che andrà espandendosi nelle opere successive. Si tratta per lei di una scelta assolutamente consapevole, di un gesto di rottura nei confronti dei canoni vigenti e delle mode imperanti, come ha modo di dichiarare nitidamente ad Accrocca, nel 1957, in occasione del Premio Strega attribuitole per *L'Isola d'Arturo*:

Veramente non posso dire di aver perseguito, nello scrivere questo libro, degli intenti propriamente *letterari*. Il mio intento, durante tutti questi anni di lavoro, è stato piuttosto un altro: e cioè la volontà di esprimere (attraverso una ricerca diretta, e, vorrei dire *disinteressata*), la realtà delle cose, non quale essa appare alla superficie, ma nella sua profonda verità. Naturalmente, può darsi che io non sia riuscita pienamente a un simile intento, giacché ognuno deve fare i conti con i propri limiti; ma, riuscito o no, il mio intento è stato (e, oserei aggiungere, sarà sempre finché potrò lavorare), unicamente questo. Giacché in ciò, secondo me, consiste la *poesia*. [...] secondo me, non soltanto il romanzo, o in genere l'arte narrativa, ma ogni vera espressione d'arte e di poesia non può essere che realista. Naturalmente, bisogna intendersi sul significato della parola *realità*, che va compreso in tutta la sua pienezza e la sua ricchezza. Certuni, ingannati dalla

²² Ivi, pp. 289-290.

loro vista corta, che mostra loro soltanto la grezza e sommaria apparenza delle cose, pretendono ridurre a questa la *realtà*, e per difendere la loro vista corta, accusano gli altri di non esser realisti, o anche peggio. Ora, un poeta onesto non deve badare a costoro, non più di quanto, poniamo, baderebbe a una mosca, la quale pretendesse che i poeti adeguassero il loro universo al suo. La realtà, difatti, è di una ricchezza inesauribile, e insospettata da molti che si proclamano *realisti* [...]. Un romanzo, insomma dovrebbe corrispondere a un intero sistema ideologico o filosofico [...]. Si potrebbe aggiungere, che, per le ragioni dette ora, ogni romanzo si può considerare autobiografico; giacché attraverso il pretesto dei fatti e personaggi inventati che vengono scelti quasi in funzione di simboli, lo scrittore mira a raccogliere nel romanzo la somma d'ogni sua esperienza, e la propria, ultima idea sulla vita²³.

Questa posizione programmatica verrà più ampiamente sviluppata nel suo intervento *Sul romanzo*, e ribadita con vis polemica sempre più drammatica in *Pro o contro la bomba atomica*, che ripropone con forza la sua definizione del ruolo dell'intellettuale; se ne trovano ancora echi significativi negli ulteriori risvolti di sovraccoperta e note (*Lo scialle andaluso*, 1963; *Il Mondo salvato dai ragazzini*, 1968): riflessioni, messe a punto, dichiarazioni che, pur nella loro veste più teorica, sono profondamente incardinate nella sua diretta esperienza di scrittura narrativa e poetica.

2.2 *Il trittico teorico: «Il poeta di tutta la vita», «Sul romanzo», «Pro o contro la bomba atomica»*

Vale la pena soffermarsi sul sostrato problematico che accompagna la redazione di *Senza i conforti*, che quindi può spiegarne il travagliato iter e la brusca interruzione. Fin da ora è abbastanza evidente il fatto che l'opera di Morante vada considerata come un flusso continuo di approfondimento della conoscenza di sé e del mondo, dal quale lei fa emergere punte di diamante, ossia le singole opere corrispondenti all'affioramento di un determinato contenuto resosi necessario alla propria coscienza.

Fin dalle prime pagine del saggio su Saba, Elsa Morante contrappone allo strano culto per l'informe delle estetiche contemporanee, la poesia autentica, quella di Saba fondata sui valori della vita: «La poesia, come la vita, vuole proprio dare una forma e un ordine assoluti agli oggetti dell'universo, traendoli dall'informe e dal disordine, e cioè dalla morte»²⁴. Vengono associati nell'intento di rappre-

²³ Si tratta dell'intervista rilasciata ad Accrocca, per la «Fiera Letteraria», dopo l'attribuzione del Premio Strega, citata da M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* cit., p. 171. Si veda in proposito *supra* (2.1) dove si mette in relazione la maturazione della poetica morantiana in corrispondenza con l'assimilazione del pensiero filosofico di Simone Weil.

²⁴ E. Morante, *Il poeta di tutta la vita*, in *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, [pp. 31-39], p. 35.

sentare «l'universo intero, e cioè l'uomo nella sua interezza», i poemi, i romanzi, le opere artistiche: dalla *Divina Commedia*, al *Flauto magico* di Mozart, alla *Recherche* di Proust, al *Canzoniere* di Saba che lei definisce «un poema epico e lirico della sorte umana», perché:

L'uomo e il suo universo, sono compresi da Saba con irrimediabile simpatia, anzi amore: per fortuna di Saba! giacché una legge irrimediabile dell'arte e della natura ha stabilito che non ci sia altro mezzo per trarre le forme della vita dall'informe della morte. E la simpatia amorosa di Saba intenerisce e magnifica ogni cosa vivente: rendendo a ogni cosa un sentimento definitivo di gratitudine e di perdono²⁵.

Saba è capace di capire perché sa amare la realtà che contempla penetrandone il mistero e la verità: proprio quello che Elsa vorrebbe fare con la sua scrittura e la sua vita, poiché parlando di Saba lei parla di se stessa, della prova che deve affrontare:

Come i protagonisti dei miti, della favole e dei misteri, ogni poeta deve attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera anche il mondo dai suoi mostri irreali. E in questa coraggiosa traversata ogni poeta è un pioniere, perché il dramma della realtà non ha termini, ed è sempre un altro²⁶.

Contemporaneamente alla laboriosa redazione del romanzo, che coinvolge strettamente il tema della scrittura poetica, Morante pubblica la raccolta di versi *Alibi*, che lei dà come produzione minore benché molti tra i componimenti nascano dal corpo stesso della narrazione romanzesca come illuminazioni liriche, o vengano a occupare spazi metanarrativi con funzione didascalica.

Nel secondo tempo del suo impegno teorico, nel 1959, rispondendo all'inchiesta promossa da «Nuovi Argomenti» sul romanzo, Elsa Morante ha modo di precisare la sua non convenzionale concezione del romanzo come forma totalizzante:

«*Romanzo* sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle “relazioni” umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo nella sua realtà)». [...] *opera poetica* significa, per definizione, un'opera che, attraverso la *realtà* degli oggetti, renda la loro *verità* poetica: è inteso da tutti che questa verità è l'unica ragione del romanzo, come di ogni arte. *L'interezza*, poi, dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. Il racconto, difatti, rappresenta un «momento» di realtà, mentre il romanzo rappresenta *una* realtà (da questo non si desume, tuttavia, una *su-*

²⁵ Ivi, p. 36.

²⁶ Ivi, pp. 38-39.

periorità poetica del romanzo sul racconto! Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l'universo)²⁷.

La distinzione tra «racconto» e «romanzo» le permette insomma di chiarire il mutamento che avviene durante le fasi redazionali di *Senza i conforti*, presentato in partenza come un «racconto», poi come un «romanzo breve», infine come un «romanzo» vero e proprio, grazie al progressivo evidenziarsi del tema universale sotteso all'intreccio, e quindi alla sua portata divenuta esemplare.

Fuori dalle storie letterarie, dalle convenzioni culturali e dalle mode: «Il gusto di *inventare* la storia inesauribile della vita è una disposizione umana naturale, comune a tutte le epoche e a tutti i paesi (perfino le leggende mitologiche e popolari sono già una specie di romanzo collettivo)²⁸. In quell'ampia veduta che associa intimamente immaginazione sorgiva e costruzione finzionale il romanzo viene addirittura assimilato a un'«opera di pensiero».

Che Elsa si rifaccia al concetto evocato nella già citata lettera del 1957 a Giacomo Debenedetti: «[...] ricordo le sue parole: che solo il romanzo che a Lei sembri lecito, nei tempi odierni, è il romanzo saggio»? Il saggio/lettura che Giacomo Debenedetti dedica all'*Isola d'Arturo*, recepito da Morante come assolutamente rivelatore delle proprie non ancora del tutto consapevoli ragioni, mette precisamente a fuoco la poliedricità e la polifonia del narrare morantiano, immaginazione creatrice e spinta conoscitiva della ragione, entrambe all'opera entro una costruzione vigilantissima, che è un modello di «architettura del mondo». Per Morante, la maggior parte dei critici ignora invece:

che un romanzo *bello* (e dunque, *vero*) è sempre il risultato di un supremo *impegno* morale; e che un romanzo *falso* (e, dunque, *brutto*) è sempre il risultato di una *evasione* dal primo e necessario impegno del romanziere, che è la verità. [...] Ma al romanziere (come a ogni altro artista) non basta l'esperienza contingente della propria avventura. La sua esplorazione deve tramutarsi in un valore per il mondo: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. Questa è l'unica ragione dell'arte: e questo è il suo necessario *realismo*²⁹.

Ma la «multiformità sterminata e cangiante» del reale comporta necessariamente il ricorso all'*io* recitante individuale o collettivo, in quanto elemento strutturante, mezzo d'integrazione del molteplice, ma anche *alibi*:

nel momento di fissare la propria *verità* attraverso una sua attenzione del mondo reale, il romanziere moderno, in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare

²⁷ Cfr. *Sul romanzo* cit., [pp. 41-73], pp. 44-45.

²⁸ Ivi, pp. 45-46.

²⁹ Ivi, pp. 49-50.

un *io* recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi. Quasi per significare, a propria difesa: «s'intende che quella da me rappresentata non è *la* realtà; ma una realtà relativa all'io di me stesso, o ad un altro io, diverso in apparenza, da me stesso, che in sostanza, però, m'appartiene, e nel quale io, adesso, m'impersono per intero». Così, mediante la prima persona, la realtà nuovamente inventata si rende in una verità nuova. Questa *prima persona responsabile*, dunque, è una condizione moderna³⁰.

Una condizione che sottotende le indicazioni date da Morante per il romanzo in fieri: «io m'impersono con il protagonista, e ne vivo i drammi e le passioni, come se fossero i miei»³¹:

Così, al momento della sua massima attenzione verso le cose reali (al momento, cioè, in cui si dispone a scrivere) lo scrittore dovrà far il silenzio intorno a se stesso, e liberarsi da ogni schermo culturale, da ogni feticcio, da ogni vizio conformistico. La sua coscienza provata e matura, in quel momento, dovrà raccogliersi e fissarsi su un unico punto: l'oggetto reale della sua scelta, inteso a confidargli la propria verità. Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli dovrà ora cercare quell'unica parola, e nessun'altra che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. È l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e *non* viceversa. Col puro esercizio delle parole – dove queste parole non siano confidate dalle cose, e discusse attraverso il dialogo con le cose – si potrà magari combinare un artificio elegante: ma non si inventa nulla³².

Morante, insiste sulla necessità dello scavo (ricordiamo le parole citate della lettera a Linuccia Saba), dello scandaglio, del soppesamento delle parole (fuori da ogni estetismo formale e stilistico), di cui i tutti i suoi manoscritti sono la prova inconfutabile (elenchi di parole, varianti, correzioni, cancellature, riscritture...), per il sacrosanto dovere di aderire scrupolosamente, onestamente alla verità dei viventi, alla realtà che impersonano:

Il problema del linguaggio – come ogni altro problema del romanziere – si identifica e si risolve, da ultimo, nella realtà psicologica del romanziere stesso, e cioè nell'intima qualità del suo rapporto col mondo. Il più vivo segreto di un linguaggio nuovo (ossia valido ad aprire nuovi itinerari all'avventura umana nel mondo reale) si ritrova in una libera disinteressata simpatia del romanziere con gli oggetti della natura e dell'universo umano. Questa è la prima legge vitale,

³⁰ Ivi, pp. 53-54.

³¹ Cfr. *Senza i conforti* cit. (fascicolo terzo), c. 69 v.

³² Elsa Morante, *Sul romanzo* cit., pp. 55-56.

senza la quale non può prodursi un linguaggio nuovo, che regga ai massimi paragoni della vita. E quanto più il romanziere sarà vicino alla sua maturità perfetta, tanto più il suo linguaggio si farà semplice e limpido. Difatti, se la realtà è torbida, la verità è naturalmente limpida nei suoi colori. E l'arte più difficile, per il romanziere, è di rispecchiare nel proprio linguaggio la limpidezza della verità. Per questo, fanno meraviglia certi nostri giovani critici pieni d'ingegno: i quali spendono il loro ingegno nell'analisi artificiosa di pagine artificiose; e non riconoscono (perché nascosto, come il segreto stesso della vita) quello che (oggi in ispecie), è il lavoro più difficile, o la grazia più rara³³.

Morante pone la posta molto in alto, come si trattasse di un vero e proprio sacerdozio contrapposto alla sterilità della morte, che molta arte contemporanea esprime:

Per trovarsi maturo alla propria scelta, il romanziere deve avere sperimentato in sé la prova comune, fino all'ultima angoscia. E deve avere assimilato in sé le verità del passato, e la cultura dei propri contemporanei. *Aver assimilato*, però, significa un arricchimento, e non una intossicazione, o un ingorgo³⁴.

L'informe, l'assurdo, l'astrattismo non fanno parte della sua poetica, bensì delle tendenze mortifere delle estetiche moderne:

Difatti, lo scrittore di poesia e il romanziere in ispecie (uguagliato, in questo, forse solo dal poeta tragico), rappresenta, nel mondo, la compiuta armonia della ragione e dell'immaginazione: e cioè l'intera e libera coscienza umana, l'intervento che riscatta la città umana dai mostri dell'assurdo. A lui non basterà di riconoscere passivamente i segni della malattia, né di denunciarne la strage e lo scandalo comune. Si tratterà di compiere l'amara traversata dell'angoscia a occhi aperti (per così dire): in modo da ritrovare, anche in mezzo alle confusioni più aberranti e difformi, il valore nascosto della verità poetica, per consegnarlo agli altri³⁵.

Tale percorso di sofferenza condivisa sarà proprio quello affrontato da Morante, a cominciare dal *Mondo salvato*. In quanto al romanzo che sta scrivendo, esso non può certo ubbidire ad una poetica dell'incompiuto, né fare sua quella fatale tendenza alla disgregazione, alla disintegrazione globale che Morante denuncerà vigorosamente associandola all'angosciosa minaccia insita nell'uso della bomba atomica.

Il terzo momento di maturazione della sua poetica, si trova, infatti, nella sua conferenza *Pro o contro la bomba atomica*, presentata successivamente al Teatro

³³ Ivi, pp. 56-57.

³⁴ Ivi, p. 55.

³⁵ Ivi, p. 67.

Carignano di Torino, al Teatro Manzoni di Milano e all'Eliseo di Roma nel febbraio del 1965. La sua risposta è radicale:

l'arte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua funzione, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, la realtà [...]. La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade³⁶.

Il compito dello scrittore etico e perfino religioso – come quello dell'eroe chiamato a distruggere il drago – è di resistere all'alienazione, al sistema della disintegrazione, all'irrealtà, allo scandalo, alla barbarie, dimostrandosi socialmente utile più di quanto lo sia mai stato nella storia:

La qualità dell'arte è liberatoria, e quindi, nei suoi effetti, sempre rivoluzionaria. Qualsiasi momento dell'esperienza reale e transitoria, diventa, nell'attenzione poetica un momento religioso. E in questo senso, si può parlare di ottimismo. [...] Se la sua coscienza non sarà discesa nell'irrealtà, ma anzi l'orrore stesso gli diventerà una risposta reale (poesia), nel punto in cui segnerà la sue parole sulla carta, lui compierà un atto di ottimismo³⁷.

Come si vedrà, tale è il compito che si prefigge Giuseppe, il giovane poeta protagonista di *Senza i conforti*, anche se non porterà a termine l'impresa; ma non solo, anche il giovane regista che propone un film su *Bikini* (l'atollo dove venivano sperimentate le bombe atomiche) ad Alfio, il fratello del protagonista produttore cinematografico, incontrerà una totale incomprensione nei confronti di una responsabilità etica dell'arte.

Nel cuore del suo intervento e a sostegno della sua tesi, Elsa evoca l'esempio eroico e tragico del poeta ungherese Miklós Radnóti, la cui poesia – fino agli ultimi versi strazianti in cui egli descrive la propria esecuzione, *Ora la morte è un fiore di pazienza* – è un estremo atto di resistenza al genocidio: «E così ci è rimasta, miracolosamente, la prova, che pure dentro la macchina “perfetta” della disintegrazione, che lo annientava fisicamente, la sua coscienza reale rimaneva integra»³⁸.

Dentro il sistema, per Morante non possono esistere «scrittori» nel senso vero del termine, ma soltanto «scriventi» docili e sottomessi, consapevoli di ser-

³⁶ *Pro o contro la bomba atomica* cit. [pp. 95-117], pp. 101-102.

³⁷ Ivi, p. 108.

³⁸ Ivi, p. 109.

virlo; lo scrittore invece è attirato dai diversi, dai rivoluzionari, dai sovversivi... Provocatoriamente, lei pone la domanda:

Ma infine, che razza di romanzo o poesia dovrà scrivere il Nostro per fare, come dicono i giornali, la sua lotta? La risposta è semplice: scriverà, onestamente, quello che gli pare. «Ai poeti» ancora, disse, Umberto Saba «resta da fare la poesia onesta». [...]Ma in quanto scrittore, non può venir meno a queste condizioni necessarie: l'attenzione, l'onestà e il disinteresse. E tutto il resto è letteratura³⁹.

Il programma esistenziale, etico, spirituale che Elsa Morante assegna al poeta/romanziero/scrittore vero, è quello medesimo che lei insegue e tenta di realizzare con più tenacia e passione in quegli anni, quello di *Senza i conforti della religione*. Come mai rinuncerà a quel progetto, a quell'ambizione, a quel ruolo? per quali ragioni? Le ragioni vanno cercate nel processo genetico del romanzo.

2.3 *La narrativizzazione della scrittura come genesi problematica in «Senza i conforti»*

Solo gli umani conoscono l'addio.
 Gli onniveggenti dèi sono paghi dell'unico,
 e gli animali innocenti sono lieri del molteplice.
 Solo agli umani è dato sapere
 Che non esiste un volto uguale a un altro volto.
Senza i conforti della religione

Come si è appena letto, l'incompiutezza non costituisce per Morante né una scelta estetica né un programma consapevolmente definito e conseguito (contrariamente a tendenze a lei note della modernità⁴⁰). Occorre quindi cercare nel testo stesso le ragioni della interruzione definitiva della redazione, percorrendo la trama del romanzo come si è tentato di ricostruirla a partire da un esame delle carte conservate nell'archivio Morante⁴¹.

³⁹ Ivi, p. 116.

⁴⁰ Basti fare un solo esempio particolarmente significativo, riguardante la letteratura francese: Flaubert, dopo il 1850 e fino alla fine della sua produzione, intese promuovere (in vista del secondo volume di *Bouvard et Pécuchet*, mai redatto) un sistema aperto che integrasse nel processo redazionale la funzionalità problematica dell'incompiuto (*inachèvement*), del non-finito, del non-concludente (*non-conclusif*): se in un primo tempo il «non-finito» si manifestava con continue aggiunte e amplificazioni, in un secondo tempo egli procedette per sottrazioni e cancellazioni che riducevano via via le articolazioni della trama iniziale con il rischio dell'incongruità, dell'incoerenza, della disintegrazione della materia testuale; l'incompiutezza programmata prevedeva la messa in scena tipografica degli spazi bianchi, delle lacune, dei vuoti, l'ellissi delle «mediazioni narrative», la non linearità del racconto, la decostruzione del sistema simbolico, delle configurazioni mitiche. Ma si potrebbero fare anche i nomi di Stendhal o di Valéry con le dovute differenze nel trattamento dei loro manoscritti.

⁴¹ Lo studio del Ms inedito di *Senza i conforti della religione*, è stato reso possibile dall'e-

*Una storia senza fine*⁴²

Adesso, che mio fratello Alfio non esiste più,
anche il nostro passato comune ritorna a lui,
cioè alla morte.

Senza i conforti della religione

Un ragazzo di nome Giuseppe Ramundo intraprende, dopo la morte del fratello, più grande di lui di quindici anni, di narrare – per strapparla all’oblio – la storia della propria famiglia. Ma il tratto che caratterizza la sua esistenza di ragazzo è la «vergogna». I due fratelli non hanno lo stesso padre. Il primo, Alfio (chiamato anche Nino nel primo fascicolo), portava il cognome di Bernardi (o Riccardi), quello del padre e marito della madre, di professione geometra, dalle foto un bell’uomo dall’aspetto esuberante e vigoroso, ma morto giovane. Invece Giuseppe, che non sa nulla del padre, porta il cognome da ragazza della madre, Ramundo: il fratello non si faceva scrupolo di alludere a quell’origine «spuria», della quale la madre, una maestra elementare, sembrava vergognarsi, e lui di riflesso per quella nascita «inopinata e misteriosa». I due fratelli non si assomigliano: Alfio è di statura alta, atletica, con volto ovale e colorito vivo; Giuseppe di colorito delicato, lievemente olivastro, è piuttosto piccolo, smilzo, all’apparenza non molto muscoloso benché agile. È soprannominato dai compagni, «il Cinese», a causa del viso «arrotondato» con gli zigomi marcati e un sorriso «speciale» a labbra serrate, per non mostrare i denti minuti dei quali si vergognava, come di tutti i tratti fisici quasi femminini (colore delicato della pelle, mani e piedi piccolini). Dalla più tenera infanzia Giuseppe (Ueseppe nel suo linguaggio infantile, Peppino per altri, Ueseppe Ramundo, Prence di Villanueve per Alfio) nutre un’ammirazione illimitata per il fratello. La madre precocemente invecchiata ha conservato della passata bellezza «un certo languore, che, nella lotta con le fatiche giornaliera, si tramutava in un’arezza senza rimedio». Con il bombardamento di San Lorenzo, dove Giuseppe abitava con la madre, viene perduto il cane del fratello, Fritz (Blitz nella prima redazione), un cagnetto di razza infima (marrone con una «macchietta bianca stellata» sulla pancia) con il quale erano diventati «due corpi e un’anima». A salvarsi dal disastro, c’è soltanto un ingrandimento fotografico del fratello, dove spiccano «occhi radiosi, vispi, affettuosi. E la bocca e il mento di un disegno piuttosto volgare. Questo tratto era il segno

strema cortesia e dalla disponibilità dei colleghi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Giuliana Zagra e Leonardo Lattarulo che hanno facilitato la consultazione delle carte di Elsa Morante depositate in biblioteca.

⁴² Si tratta di una mera ipotesi di lavoro basata sulla versione più completa, quella del primo fascicolo – benché scartata (ma conservata) da Morante – integrandola con gli elementi complementari tratti dalle versioni successive più lacunose (fascicoli secondo e terzo) che in parte la riscrivono.

della sua forza nel mondo, perché gli era necessaria una volgarità per vincere sul mondo e difendersi contro il mondo». Nel disastro, Giuseppe non riesce a ricordare i morti (e le «voci di agonia») che ha sicuramente veduto, ma sua madre – «intontita» e abulica – ne ha sottaciuto il ricordo (per un’ovvia «omertà» con la memoria e la natura): eppure il fatto a lungo rimosso sembra aver determinato un trauma («un ricordo oscuro di convulsioni») nella sua coscienza infantile, tale da aver «sradicato l’infanzia» in lui, e preparato una fuga dalla realtà comune, nella ricerca del mistero (tra «arabeschi, crittogrammi e morgane»). Il fratello, che ha partecipato alle Brigate Nere, poi alla lotta partigiana facendosi chiamare Nembo, li raggiunge, con un compagno, nel camerone sulla Casilina dove sono sfollati: con una barba nera da guerrigliero, Alfio si fa valere presso il pubblico degli sfollati, raccontando le sue prodezze da eroe. Egli sarà lievemente ferito e ricoverato in ospedale, poi in convalescenza, nei pressi di Napoli: Giuseppe è convinto di aver ottenuto da Dio la sua guarigione grazie alle pressanti preghiere. Con la fine della guerra, Alfio traffica e si arricchisce nel Nord grazie al mercato nero (*il borsaro nero*): quando torna a Roma si sceglie grandi alberghi di lusso e sfoggia orologi e vestiario costosi (*il cappotto di lana di cammello*) per «barare sulle apparenze»: per Giuseppe, l’Excelsior di via Veneto – il quartiere generale del fratello fattosi «cinematografaro» – è un Palazzo Fatato. Alfio, brillante, spendaccione, «si divertiva troppo in tutte le cose della vita, per avere una autentica bravura negli affari». Vanitoso e millantatore, presenta suo fratello come un futuro famoso scrittore. Anzi, gli suggerisce di fare il critico cinematografico per promuovere i film prodotti dalla sua casa di produzione, la Miliardo-Film. Per Giuseppe, la fratellanza con Alfio il suo «doppio luminoso», il suo «risatto contro ogni solitudine» (per la segreta complicità tra gli altri), il suo «solo vanto» (prestanza fisica, ricchezza), è un fatto «reale, eterno, indiscusso»! Al richiamo *Giusè*, rispondeva un appassionato *À!* Alla prima «fantascientificale gita in motocicletta per tutta Roma», fanno seguito altre corse per la città, che discopre la sua sconvolgente bellezza ai suoi occhi da ragazzo. Alfio si fida con una ricca ereditiera Ginevra Hubermann, da lui bistrattata ma docile nell’ascolto (*le saghe di Alfio*), che suscita la gelosia di Giuseppe. Durante le lunghe estati di assenza del fratello, Giuseppe, che prega segretamente Dio di affrettare il suo ritorno, si dedica alla poesia e scopre un rifugio per le sue meditazioni poetico-mistiche, in una valletta, dove una stanzetta erbosa lo accoglie, sulla riva del Tevere. In quei periodi, di solitudine e di confidenza con la natura e con Dio, egli fa «il poeta dalla mattina alla sera», dedicandosi interamente al gioco delle poesie, a «quei mottetti misteriosi, che significavano, insieme, domanda e risposta», in un tempo privo di ogni misura. Sua madre rimane estranea a quella sua «famosa religione segreta», al suo mondo favoloso e poetico. Invece il fratello, pur all’oscuro di quelle meravigliose avventure, con l’«amicizia ridente del suo sguardo» ne fa scattare tutta la magia. Alfio acquista una lupa Bella, intelligente e materna, che porta sulla Jaguar con Giuseppe nelle loro scorribande cittadine. Alfio compera un appartamento ai Parioli, nei Quartieri alti. Giuseppe

frequenta accanto ad Alfio gli ambienti del cinema, una «fabbrica di favole industriali» e insieme una «zona esotica autorevole e affascinante»; conosce gente bizzarra – «una corte eccelsa e metropolitana dotata dei prestigii più scintillanti del secolo» – registi, attrici («per metà sacerdotesse e per metà animalesse legendarie, destinate a trasmutarsi in regine d'America»), tra le quali, la luminosa prima donna, Aracoeli Sanchez, di una maestosa origine andalusa («nel volto, rotonda coi tratti graziosi ma ancora imprecisi come una ragazzetta»), cattolica appassionata e superstiziosa, ma ninfomane. Giuseppe assiste alla contesa tra Alfio e Michele (Mic), un giovane regista che vuole fare un film-documentario, di un genere nuovo, una intricata parabola filosofico-morale, su Bikini e la minaccia atomica, mentre Alfio vuole sfruttare il titolo per fare un film popolare e commerciale di «bellezze al bagno». Con quella vita Alfio si è appesantito, ma nella sua maschera involgarita dal colorito sanguigno, Giuseppe continua a vedere i «suoi soliti occhi da ragazzo». Il matrimonio annunciato con Ginevra non si farà mai: Alfio si fa pagare dal padre la sua rinuncia al matrimonio. Giuseppe si rassegna a dare gli esami di maturità, ma non ha intenzione di seguire i corsi all'università, dove sua madre lo ha iscritto. Rimane solo tutto il giorno, senza amici e senza amanti; le poche esperienze con prostitute sono disastrose. Scrivere? La risposta che dà a se stesso è desolata: «Bisogna proprio essere disperati, per mettersi qui a scrivere, pur sapendo che tutte le parole del mondo, ormai, sono scadute. Infatti, le parole sono tutte false. E sono indecenti. Che cosa rimane allora? L'«Alienazione», le droghe?

A questo punto il racconto si interrompe e la morte del fratello (disperata, priva di fede? «senza i conforti della religione»?) pur annunciata nell'*incipit* non viene raccontata. Nell'attuale ricostruzione qui proposta, il romanzo mostra di avviare due processi genetici paralleli: – quello della narrativizzazione della scrittura, nella misura in cui il protagonista/io narrante, racconta e si guarda raccontare, problematizza la sua rappresentazione della realtà, mette a nudo le tensioni fra cronistoria ed effusioni liriche, fino alla interruzione dovuta alla raggiunta disperata convinzione in una non affidabilità del linguaggio; – quello che propone (senza il filtro di una ricomposizione e revisione definitiva) il laborioso travaglio di una scrittura *in fieri* che si cerca, si costruisce e decostruisce, in un continuo riassetto di elementi spostati, scartati, cancellati, recuperati, che non riescono a fondersi in un tutto coerentemente articolato.

La mera lettura del testo ricomposto evidenzia come gli episodi narrativi più originali e ricchi di sviluppi potenziali (situazioni, figure, digressioni) siano stati ridistribuiti (magari perdendo la loro ampiezza) nelle opere successive (*Il mondo salvato*, *La Storia*, *Aracoeli*), trovandovi una definitiva ragione d'essere e finalmente una loro necessità tematico-strutturale: con l'eccezione di un solo nucleo narrativo (quello relativo al mondo cinematografico della Roma degli anni Cinquanta) del quale sopravviverà soltanto la figura di Aracoeli (non più nella parte di attrice) nell'ultimo romanzo.

3. *Il manoscritto incompiuto*

3.1 *Scrittura interrotta, riscrittura, frammenti, incompiutezza*

Il corpus consultato comporta tre fascicoli disuguali nel numero delle carte (fasc. 1: 174 carte suddivise in 5 voll.; fasc. 2: 57 carte sciolte; fasc. 3: 122 carte sciolte; 3 Allegati: 1, c.1 ; 2, c.1-2; 3: frammenti). Ciascuno dei fascicoli presenta una doppia numerazione: – continua, quella introdotta dalla BNC; discontinua e frammentaria quella di mano di Morante, spesso interrotta, con salti, ripetizioni, innumerevoli aggiunte (bis, ter... fino a ventesimi), lacune. Il supporto è formato da grandi fogli di album (come ne *Il mondo salvato, La Storia, Aracoeli*), però staccati dalla rilegatura (i piatti di coperta sono stati conservati separatamente).

La doppia numerazione delle carte non permette attualmente una sicura ricostruzione del processo compositivo (che implicherebbe uno studio accurato della grafia, delle penne usate, dei colori degli inchiostri). Non è nemmeno accertato che con quei tre fascicoli, si possa parlare di tre fasi redazionali successive (soltanto il primo fascicolo porta una datazione precisa, risalente al periodo 30 aprile-16 dicembre 1958); altri dati sono stati raccolti: come la carta, segnalata da Simona Cives, che indica: «Senza i conforti della religione. [in rosso: Stesura completamente interamente cancellata] 30 ottobre 1961-10 febbraio 1962»; e come gli otto piatti di coperta staccati «fittamente annotati» (con tracce di datazione risalenti fino al '64), dai quali si potrebbe evincere che la scrittura sia stata interrotta soltanto qualche anno dopo la morte di Bill Morrow.

Cesare Garboli ha pubblicato nella «Cronologia» delle *Opere*, l'importante nota scritta su uno dei piatti di coperta attribuibile alla voce narrante:

Principio della storia: Nella mia infanzia e fanciullezza, la leggenda di Dio e la saga di mio fratello Alfio s'intrecciano curiosamente – ... E dopo: [Secondo la mia fede in Dio] tutti per me, intorno, erano immortali [tenere conto di questo in tutte le mie relazioni con gli altri, nel corso della storia]

IMPORTANTE – Ricordare che dopo la prima fanciullezza io non prego più Dio per chiedergli qualcosa (questioni personali o altro). Dio è grande astratto, non si occupa di certe cose. Solo verso la fine, +++ per salvare Alfio, torno a pregarlo in vano⁴³.

Si può leggere, sempre nella «Cronologia», un'altra nota interessante, scritta su una busta dal titolo: «Appunti vari per *Senza i conforti della religione* e altro»: «Evoluzione nel libro sulla mia idea di Dio: Nell'infanzia lo prego anche

⁴³ Cfr. «Cronologia», in E. Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1988, I, p. LXVIII (citato anche da S. Cives, *Stanze* cit., p. 51).

per le mie minuzie, poi cerco nel nostro, mio e suo, silenzio. Poi [il Paradiso e] le immagini della poesia ecc.».

Si tratta di vere e proprie «didascalie» di tipo metanarrativo – qui a carattere contenutistico – da attribuirsi al narratore, mentre altri interventi del narratore o dell'autrice, stanno a dimostrare la ancora forte esitazione sulle scelte redazionali e strutturali⁴⁴.

3.2 Sistema e struttura narrativa

Vale la pena soffermarsi sulla configurazione contrastante del primo e del secondo fascicolo. Si può subito osservare che l'inizio del secondo fascicolo – segnalato da Morante come «principio definitivo» (c.1 bis, in rosso) – propone, al posto del *flash-back* iniziale che avviava il racconto cronologico nella prima redazione, una riflessione sulla felicità (*T'ho amato felicità, Ai felici tutti*), che interrompe il racconto piuttosto dettagliato e cronologicamente datato, del bombardamento di San Lorenzo (fasc.2, cc 1-2): quel bilancio di una vita, sembra destinato a dare il suo senso ultimo alla vicenda che il narratore sta per raccontare: infatti, la felicità (una delle parole d'«alto rango», che finiranno col parere scadute e indecenti) – dovuta all'innamoramento fatale per essa del bambino (Gi)useppe – viene presentata come il tema dominante del racconto. Il timore – per il narratore – che tutta la vicenda potesse essere risucchiata dalla morte, e potesse precipitare nell'irrealtà, era stata espressa, fuggevolmente, in un *incipit* provvisorio del primo fascicolo («Adesso che mio fratello Alfio non esiste più, anche il nostro passato comune ritorna alla morte»: c. 6, dicembre 1958), con la sottolineatura significativa della nota fra parentesi, che fa aleggiare l'angoscia su quel principio rifatto: «zona d'ombra dietro le spalle, devastazione».

La ricerca della felicità, che fa da filo conduttore (grazie all'ammirazione sconfinata per il fratello Alfio), guida il ragazzo fino a Dio: una ricerca, la sua, portata dall'entusiasmo fino alla contemplazione mistica e alla creazione poetica considerate inscindibili. Alfio, invece, con tutta la forza e l'invulnerabilità apparenti, dimostra di essere soltanto il fragile garante di una vocazione affidatasi alla magia del gioco poetico, ai «crittogrammi e arabeschi», alle fantasmagorie di un'immaginazione attirata dal mistero delle cose e dei viventi. Ma il miste-

⁴⁴ Elsa Morante, in realtà, utilizza tutti i supporti a disposizione e interviene a più riprese cancellando (con ricca tipologia di modalità), sovrapponendo, riscrivendo, commentando la propria scrittura con sottolineature nel testo, segni laterali in verde o in rosso (per evidenziare la parte così segnata, oppure per segnalare quali parti sarebbero da conservare o riutilizzare). Pare quindi indispensabile, ai fini di una comprensione corretta e completa della sua scrittura, procedere ulteriormente a un'analisi completa del suo *usus scribendi*, dei suoi strumenti e pratiche scrittorie, di quel suo modo di comporre a strati; ma, si badi, l'indagine andrebbe applicata all'insieme dei suoi manoscritti, in modo sistematico. La grafia di Morante, che varia nel tempo e a seconda delle penne, pennarelli, inchiostri, e matite colorate usati, consentirebbe inoltre di datare con più precisione le fasi redazionali e i singoli interventi.

ro resterà definitivamente inaccessibile (T.U.S: «tutto uno scherzo», torna come un ritornello nel canto degli uccelli), tanto che agli occhi di Giuseppe, la memoria non potrà che rivelarsi ingannevole (tutto un «imbroglio», un'«omertà»).

Decidendo, forse in un secondo tempo, di porre in apertura del racconto un così amaro bilancio (assegnato magari inizialmente alle ultime carte del romanzo) voleva dire anticipare, da subito, l'esito desolato di quel viaggio a ritroso, e svuotarlo di una possibile carica di speranza o di utopia. Se una fase redazionale successiva a quella del primo fascicolo, prevede che il romanzo si apra sul nodo problematico della quête impossibile della felicità, sulle illusioni perdute, sull'inganno finale... (una chiara anticipazione di *Aracoele*), come va interpretata quella rinuncia? Vuole forse suggerire la voce narrante che sia comunque impossibile ottenere una risposta risolutiva? Raggiungere una verità?

Vale la pena rileggere di seguito le pagine poste all'inizio del secondo fascicolo, e in parte riprese all'inizio del terzo:

T'ho amato felicità

Certe costruzioni dell'infanzia si condannano forse, già da se stesse, alla distruzione. Si aspetta forse dalla maturità, una qualche spiegazione risolutiva che valga a sgombrarci da quelle rovine incantate... ma certe distruzioni precoci e brutali non negheranno forse, in anticipo, ogni spiegazione futura?

Io sono, oggi ancora, troppo lontano dalla maturità, per tentare di darmi una spiegazione [bastevole] [possibile] [plausibile]. La sola che saprei darmi (vulnerabile e provvisoria quanto le mie costruzioni stesse) avrebbe quest'una: che io per istinto, fin da bambino, mi ero innamorato della felicità.

Si dice che gli amanti [l'amore] della felicità [contrastata] contrastano con gli amanti [l'amore] della virtù. Ma per me, spontaneamente la felicità assumeva il valore della virtù [stessa] perfetta. Le persone naturalmente più felici mi sembravano le massime proclamazioni della nobiltà umana. E la speranza della felicità, proprietà intima e singolare di ogni persona per me è il vero segno che nessuno è mortale e che, alla fine, ciascuno sarà beato! (fasc.2, cc 3 = 1bis - 4= 1 ter)

Ogni cenno, ogni parvenza dell'amata felicità muoveva il mio affetto. La pietà del dolore è in quel pianto della felicità negata [il suo patire] come di un bandito che cerca la sua patria]

E fuori da questa scelta inconsapevole e determinabile, ero quasi privo di criterio per giudicare le persone o le cose. Non parlo solo del criterio etico (la mia incapacità critica, in questo punto e a questo riguardo, mi procurava, ancora [anche] oggi dai più adulti, l'accusa di amoralità); ma perfino di criterio estetico, anche elementare. Giudicavo bellissimo il Colosseo, non per la sua architettura, ma per la sua popolazione di gatti. E l'Albergo Excelsior, tempio di mio fratello Alfio, per me era un monumento superiore al Partenone. Alla bellezza reale, io ero sensibile solo perché in lei mi ragionava spiegato quel tema miste-

rioso della felicità. E se ammiravo supremamente certe qualità umane: la forza, la libertà, il coraggio era sempre quel tema che la mia ammirazione bambinesca là riconosceva immediatamente.

La felicità era la patria, sulla quale un bandito sognava (fasc.2, c.4= 1 ter).

Ai felici tutti [I felici tutti]

L'età virile – con la libertà, la forza, il coraggio – [si mostrava] ai miei occhi una distinzione di splendore. Così la mia infanzia era per me [una specie] di difetto che mi mortificava un poco. Qualunque tratto di me, del mio carattere, che secondo me somigliasse all'infanzia, mi pareva cosa da nascondersi (e forse anche di qui nascesse la mia timidezza).

Avevo imparato, per esempio – già dalle prime epoche memorabili della mia storia – a ricacciare, a qualsiasi costo, il pianto e le lagne. In casi estremi me ne andavo a nascondere i miei pianti in un sottopassaggio poco frequentato del cortile, dietro al supporto delle biciclette, dove era difficile spiarmi... e correvo là, come a uno di quei campi fuori da ogni pista umana, dove si dice che gli elefanti vanno a morire...

Ma per mia natura [del resto] io ero di umore piuttosto allegro e più facile al riso che alle lagrime. Comunemente, però nelle risate, mi celavo la bocca dietro le mani, così come i miei sorrisi, per solito, erano a labbra [semichiuse] accostate... (fasc.2, c.5 = 1 q)

Bisogna essere disperati per mettersi qui a scrivere, quando si è capito che le parole sono scadute. E il loro fantastico valore poi, non era altro che un imbroglio. Perché le parole [per me] sono sempre tutte false. Sono indecenti.

Perfino i ragazzini, adesso nascono con la coscienza di tutto questo imbroglio. Specialmente certe parole d'alto rango stonano definitivamente con le voci umane. Qui nessuno più le potrebbe dire senza una vergogna innata (VERITÀ, FELICITÀ... DIO...)

Tutta la banda di quelli della mia età (circa diciannove anni) nel discorrere non usa quasi altro che un frasario osceno, gratuito e senza nessi, come un meccanismo slegato. Io dò ragione a loro (fasc.2, c.6= 2).

Il mio vizio più odioso è la memoria. Mi ricordo di ogni cosa, da quando sono nato: perfino delle chiacchiere che facevo col nostro cane Fritz e poi con la nostra cagna Bella, e perfino dei sogni, pure i più lontani.

Mi tornano in sogno certi ricordi di un altro mio passato che io qui, da sveglio, non riconosco, ma che là, invece, è riconosciuto come vero, da quell'altro me stesso che dorme. Così a perseguitarmi nella memoria non c'è una esistenza

sola, ma chissà quante! Che si specchiano in fuga, una dentro l'altra, come quei giochi orientali che fanno delirare.

Solo in un punto la mia memoria è cieca, per quanto voglia ingannarmi... (fasc. 2, c. 9)

Quel punto, non potrebbe essere proprio quel nodo irrisolto, quel dubbio tormentoso e colpevolizzante su ciò che da bambino, il narratore, vide realmente durante il bombardamento di San Lorenzo? I morti sotto le bombe, le grida di agonia, l'orrore cancellato dal silenzio impotente della madre? Il peso insopportabile del rimosso e del rimorso⁴⁵?

Insomma è sicuro che fra quelle rovine dovevano esserci anche morti. E CHE IO LI HO VISTI, però non mi ricordo di loro. [...] La natura, per qualche suo scopo interessato, li ha scancellati dalla mia memoria come un segreto osceno. Ma, secondo me, certi riguardi della natura sono idioti e vigliacchi, lo stesso come le ipocrisie della gente. Sarebbe meglio farmi ricordare anche dei morti, giacché certamente li vidi! E mi ricordo di tutto il resto fuorché di loro, come in una copia espurgata (fasc. 2, c. 1 = 1).

Potrebbe essere la difficoltà a trovare una verità che giustifichi il male, la sofferenza degli innocenti, la loro morte a determinare, in definitiva, l'interruzione della narrazione? In quel caso le ragioni strutturali e tematiche riguarderebbero l'ingenuità e l'im maturità del protagonista? Ma le ragioni non sarebbero piuttosto da ricercare nell'animo stesso di Morante costretta a confrontarsi con il mistero del male, con i massacri, le stragi? Se l'orrore seguito al bombardamento di San Lorenzo ritorna in modo ossessivo nelle varie versioni del romanzo incompiuto, e poi ne *La Storia* e in *Aracoeli*, vuol forse dire che il senso di colpevolezza, il tormento del rimosso e del rimorso le appartengono?

È significativa, da questo punto di vista, l'esitazione tra narrazione in prima persona (quella mantenuta nella maggior parte delle carte) o in terza persona (tentata brevemente in alcune di esse: fascicolo secondo, c. 50 ss.): Morante stessa segnala il problema in un'intervista degli anni Sessanta (già citata): difatti, le due soluzioni verranno adottate, successivamente, ne *La Storia*, dove il rac-

⁴⁵ In una pagina isolata alla fine del primo fascicolo era tornato più dettagliatamente sul bombardamento (pur evocato nelle prime pagine del romanzo): «[...] e certo in quell'epoca, dev'essermi avvenuto di vedere da vicino e d'intorno a me, dei morti e degli agonizzanti. Ma delle loro immagini molte si erano scancellate dalla mia mente puerile come una scrittura [un inchiostro] [che] non si mantiene su una seta. Di tutta quella strage io ricordo appena un tumulto confuso e straordinario, come se mi fossi ritrovato in sogno in una foresta africana, rotta dal vento e dal tuono, e piena di ululati. L'unico episodio abbastanza preciso che distinguo dentro quel tumulto [disordine] è il mio pellegrinaggio disperato in certe strade ingombre di macerie (non so più se fosse giorno o notte) in cerca del mio cagnuccio Fritz, che, in mezzo alla fuga e al disordine si è perso».

conto è affidato a un narratore onnisciente che rispetta la cronologia e la scansione evenemenziale; mentre in *Aracoeli*, tornano l'io narrante, e i ritmi alterni della quète e dello scavo interiore, senza che ci sia più una continuità cronologica nella rievocazione del passato, bensì un caotico sovrapporsi di visioni e di reminiscenze slegate fra loro.

Tuttavia, conviene chiedersi pure se l'interruzione non sia da attribuirsi all'esigenza di sperimentare ulteriormente più percorsi e modalità strutturali (drammaturgia poetica, epica, romanzo storico, memoriale-confessione...) in modo da sciogliere la matassa aggrovigliata dei tanti temi e situazioni abbozzati (e non chiariti) in *Senza i conforti*.

Si possono elencare, alla rinfusa, le questioni cruciali aperte e non risolte, probabilmente non risolvibili nell'arco di una singola opera:

- 1) L'orrore non ancora affrontato a chiare lettere: come il bombardamento di San Lorenzo e la strage di vite umane (un evento storico traumatico rimosso che verrà amplificato con la deportazione della popolazione del ghetto di Roma ne *La Storia*).
- 2) Gli inganni delle madre, della natura, della memoria, complici e colpevoli d'omertà.
- 3) La questione del male confrontato con la colpevolezza e l'innocenza? Il perdono? L'amoralità che ci sarebbe nel conguagliare tutto, se «Tutti i morti vanno in Paradiso» (fasc. 1, V - c. 161)? La questione verrà riproposta nel *Mondo salvato* e ne *La Storia*: che cosa rispondere ai «*lamah, lamah*» del crocefisso, e ai «*pecché, pecché*» di Usepe entrambi disperati nel pensare che tutti non siano salvati?
- 4) La quète della felicità? Individuale? Collettiva? Chi sono quei «Felici tutti», a cui sono dedicate le riflessioni del narratore? La risposta sarà cercata ma anonimamente, con voce collettiva nel *Mondo salvato*, tra coloro i Felici (pochi) e gli Infelici (molti) che hanno lasciato un nome nella storia.
- 5) Il gioco poetico e lo scherzo divino: c'è un vano tentativo di chiarire l'enigma (crittogrammi, arabeschi etc...), ma l'enigma è di nuovo indagato nel *Mondo salvato*, ne *La Storia* e in *Aracoeli*... Come sappiamo, nell'ultima opera, la risposta sarà: «Niño, chiquito, non c'è nulla da capire».
- 6) Appunto, come già si sospettava con Arturo, fuori dal limbo (dell'infanzia innocente, prima della colpa, estranea alla morale, alle istituzioni, alla religione...), fuori dall'intima e primigenia relazione con Dio, non c'è Eliso: per cui la valletta, la stanza arborea di Giuseppe... – isole felici quanto il rifugio d'Arturo – non sembrano più raggiungibili all'età adulta. Imbroglione?

Illusione? Ne *La Storia* resteranno la conquista incomunicabile dell'innocente Usepe.

- 7) Achille? Chisciotte? Amleto? Giuseppe sembra propendere per Amleto? Come Davide Segre, come Manuele?
- 8) La morte degli eroi: Alfio, Nino, Nembo, poi per finire Manuel Muñoz Muñoz...
- 9) Il ruolo e la responsabilità della scrittura? Il dubbio che la poesia non venga ascoltata, non abbia pubblico se non quello dei ragazzini o... dei cani: se così fosse per Saba e Morante cadrebbero tutte le ragioni dell'arte, e la fede in una possibile redenzione dell'umanità.

Elencando soltanto i nodi narrativi e tematici irrisolti, compare il paesaggio tormentato di tutte le opere successive poetiche e narrative di Morante: come se, appunto, *Senza i conforti* avesse fatto da esperimento, da tentativo di messa a fuoco di una serie di problematiche etiche ed estetiche autenticamente cruciali per l'autrice, ma ancora da approfondire, da trasferire su un piano universale. Tale ipotesi rafforza la convinzione che ci sia una reale continuità e complementarità tra le sue opere, compreso il romanzo incompiuto che appartiene a una fase di crisi spirituale, esistenziale e letteraria.

3.3 *Continuità e variazioni intertestuali*

A riprova di tali ipotesi vanno annoverati i numerosissimi fenomeni di riscrittura interna e più ampiamente di intertestualità che caratterizzano questo preciso corpus, nonché le riprese testuali presenti nelle opere successive dell'autrice, a cominciare da *Il mondo salvato dai ragazzini*, la cui redazione può essersi svolta mentre lei prevedeva ancora di completare il romanzo:

Memoria memoria, casa di pena

.....

Eli, Eli senza risposta...

La mozza litania cristiana nel deposito
dell'ospedale, intorno alla vecchia ebrea morta
che scostò la croce con le sue manine deliranti.

SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE. Questa casa è piena di sangue

Nessuna Rivelazione⁴⁶.

⁴⁶ E. Morante, *La sera domenicale*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968

L'intero componimento (in particolare i versi citati) ricorda la diffidenza, e addirittura l'ostilità manifestata da Giuseppe, la voce narrante di *Senza i conforti*, nei confronti della memoria come vizio e come condanna: «Il mio vizio più odioso è la memoria». Anche se l'allusione del poema riguarda probabilmente la madre dell'autrice, e comunque una figura materna degradata, priva di dignità e di salvezza, come saranno le figure materne ne *La Storia*, Ida, la povera ebrea succube della storia e impazzita dal dolore, e Aracoeli distrutta dal vizio e dalla malattia.

Ma non solo, in apertura del *Mondo salvato*, la morte del giovane tragicamente evocata nei versi di «Addio» sullo sfondo di uno scenario di strage, può aver sostituito la morte non raccontata di Alfio nel romanzo: una morte o una strage (il bombardamento di San Lorenzo) rivissute con un indecifrabile senso di colpa dovuto in entrambi i casi a un inganno «materno» (e amoroso). Nei versi, la figura femminile svilita dall'invecchiamento, con le ciocche bianche disordinate – che corre delirante per la città – ricorda senz'altro la madre dei due fratelli, Alfio e Giuseppe, descritta senza pietà: «E quando tornava stanca dalle lezioni pareva una fiera che avesse corso la città cacciata per tutte le vie» (fasc.1, c.4).

L'enigmatica sigla T.U.S compare, sembra per la prima volta, in *Senza i conforti*, al seguito del nome di Elsa Morante, in una pagina del primo fascicolo (c. 138): forse un progetto di titolo per un volume? per un capitolo?

Si tratta dell'acronimo di «Tutto Uno Scherzo» (il motivo cantato dall'uccello della valletta tiberina frequentata dal giovane poeta Giuseppe). Nella carta quasi immediatamente successiva si legge una nota scritta in rosso: «Stesura completamente interamente annullata» (c. 140); mentre nella pagina che segue si fa strada una disperazione latente che condurrebbe a considerare la vita come un imbroglio, la realtà non esistente, la scrittura una falsità («Bisogna proprio essere disperati per mettersi a scrivere: le parole del mondo ormai sono scadute»), il tempo vacuità e il sonno la preda della baraonda dei sogni: per colui che si sente un nuovo Amleto, le sole vie d'uscita sarebbero «uno sciopero totale», l'«alienazione» o «la droga» (cc. 141- 152). Tale è il contesto nel quale si inserisce quella sigla enigmatica, che si ritrova (con il disegno di cerchi concentrici) al centro di una carta del Ms de *La Storia*. Una sigla, che può sembrare incomprensibile a chi non abbia letto *Senza i conforti*, e soprattutto l'episodio in cui il piccolo Useppe sente gli uccelli, ripetere lo stesso ritornello.

Analogamente, nel *Mondo salvato dai ragazzini*, che sembra aver ospitato e sviluppato il tema della ribellione affiorato in *Senza i conforti*, viene cantato con tono beffardo (e forse) parodico nelle «Canzoni popolari» un ritornello analogo:

TUTTO QUESTO,
IN SOSTANZA E VERITÀ,

NON È NIENT'ALTRO
CHE UN GIOCO⁴⁷

Un tema sovversivo e sconsolato che si ritrova nel segreto che Manuele, perseguitato anche lui da un oscuro e ossessivo senso di colpa, cerca in vano di scoprire nella sua disperata *quête* della madre: «Ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire», è l'ultimo messaggio di Aracoeli, tra tenerezza e pietà⁴⁸.

Un'altro titolo intermedio o provvisorio, anticipa la tematica portante della grande canzone centrale del *Mondo salvato*, *La canzone degli F.P. e degli I.M.*: si tratta del titolo già citato nella pagina del secondo fascicolo di *Senza i conforti della religione*, dedicata «Ai felici tutti» (c. 5), poi ripreso anche nel terzo fascicolo (c. 5), dove, a quel punto della redazione, la riflessione sulla felicità maturata nell'ammirazione per le eroiche prodezze del fratello appassionatamente amato, riesce ad elevarsi fino a Dio, la cui suprema attenzione rivolta a tutti i viventi, perfino gli atei, salva tutti!

Colpisce, appunto, il contrasto fra: da una parte, la solarità delle meditazioni poetiche di Giuseppe, dove sembra espandersi pagina dopo pagina (si tratta della maggior parte delle carte del primo fascicolo) una fiducia assoluta nella misericordia divina, nel perdono e nella grazia abbondantemente largiti alle creature, nella benevolenza della natura e degli animali, portata da una ispirazione mistico-religiosa (sicuramente tra le pagine più liriche e profondamente religiose di Morante); e d'altra parte, la brutale rottura del patto miracoloso che Giuseppe sembrava aver stretto con Dio.

Il sogno di una salvezza universale, di un'umanità redenta attraverso la voce dei poeti sembra possibile, in quel momento privilegiato della storia, anche se l'esito tragico annunciato lascerà in definitiva senza conforti e consolazione.

Vale la pena leggere alcuni brani del fascicolo terzo, nei quali la vocazione alla poesia assurge a contemplazione del divino e del creato, e tramite essa a misericordia e amore universali:

c. 11 = 100 Lui [un poeta] perfino a sua propria insaputa ridomanda sempre questo segreto [le allusioni divine], da ognuno! E perciò, in ogni incontro con gli altri, il suo modo naturale è solo la suprema attenzione, senza nessun giudizio.

c.11 v: Suprema attenzione è come guardare una cosa nello specchio di Dio.
L'ateismo degli altri non [porta offesa]
[glieli rende più generosi]
anzi aggiunge grazia, come la bellezza
appare più graziosa in chi la

⁴⁷ E. Morante, *Canzoni popolari*, in *Il mondo salvato dai ragazzini* cit., pp. 146 ss.

⁴⁸ E. Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 308.

porta senza sapere di portarla.

c. 14 = 101

Allora, anche se, nella festosa presenza dell'amato, l'innamorato (come spesso succede) si dimentica di Dio, in realtà presume di dimenticarsene; ma, invece, più che mai se ne ricorda. Ciò che lo innamora, difatti, in questa sua festa presente, è proprio il segnale di quell'altra festa confusa, che l'amato gli testimonia senza saperlo, come araldo recante un messaggio.

c.15 = 102 (depennato)

Che si creda o non in Dio non importa, poiché ciascuno in realtà, anche se lo ignora o lo nega, significa ugualmente, in se stesso, la ragione di Dio. L'ateismo degli altri si mostra come una loro innocenza, che quasi adorna ai suoi occhi consapevoli, invece di deturparli, come i belli che ignorano – o negano – la loro bellezza, ci appaiono più graziosi

c.16 = 102

*cifrato. Perciò, i vestiti dell'amato, anche malconci e imbrattati: magari anche i suoi scarti...

c.16 v. la presenza di lui, la speranza di felicità, il nome di Dio

c. 18 = 103

Poesia

Tanto, lo splendore della religione non è il nome di Dio: è l'innominata speranza che è citata misteriosamente da ogni cosa, come in un crittogramma; e che, per la vicinanza dell'amato, come alla superficie delle cose [esistenza], attraversando il mondo come un arabesco. L'amato è il fermento di tutti gli splendori terrestri. Sembra di ricordare tutti i secoli. In ogni azione irrisoria: foss'anche prendere un tranvai, si continua un destino leggendario. E questo miraggio fu così acceso, che dopo, ancora, la nostra cronaca volutamente si racconta come una saga.

Andare in compagnia dell'amato, è come portare l'anello che disfa gli incantesimi. Le superbe fate accorrono civettando, le orchesse si ammansiscono, i palazzi proibiti spalancano i portoni.

Nel tono di quelle pagine di esaltazione amorosa si ritrova l'atmosfera mistica e fatata di tanta poesia di *Alibi* e del *Mondo salvato*, nella prospettiva utopica di una salvezza dell'umanità, dovuta alla grazia e alla bellezza di quei «Felici tutti» che comunicano con Dio. Ma nella magica ricreazione di un nuovo favoloso Cantico dei Cantici (*Alibi*) e nel romanzo incompiuto serpeggia il disperante sospetto che tutto non sia altro che un gioco (di specchi?), che non ci sia, in definitiva, una risoluzione possibile dell'enigma, una rivelazione del Mistero.

Indubbiamente sono le esperienze mistico-contemplative di Giuseppe e di Ueseppe a rappresentare gli accostamenti più singolari e impressionanti, pur

nella fondamentale differenza che intercorre tra i destini dei due personaggi. L'esperienza segreta che Giuseppe fa della presenza divina, e della missione affidata alla poesia di farsi l'interprete del mistero, costituisce a ben vedere il centro luminoso, il cuore pulsante del romanzo incompiuto: Morante vi dedica un numero notevole di carte (cc. 38- 42.6: 10 carte; cc. 154- 169: 16 carte), che riscrive (forse incerta sul luogo in cui collocare l'episodio) già nel corpo stesso del primo fascicolo. Mentre nel secondo fascicolo molto spazio è lasciato agli incontri con il fratello, nel terzo fascicolo, torna un interesse, ma in forma più breve, per la questione religiosa, in particolare intorno alla questione dell'ateismo (cc. 11-18).

Come si è detto, durante le lunghe assenze estive di Alfio, Giuseppe si dedica interamente alla poesia, confessandone la fondamentale ragione d'essere:

io facevo il poeta dalla mattina alla sera

Anche le mie conversazioni con Dio, su alla valletta, si trasponevano adesso, naturalmente – per una specie di logica spontanea – nel gioco delle poesie!

Come se – di quà dal silenzio – l'unico linguaggio possibile fra lui e me fosse in quei mottetti misteriosi, che significavano, insieme, domanda e risposta (fasc.1, c. 40 = 103 ter).

Non si tratta più per l'adolescente di richiedere una grazia, bensì di stabilire una comunicazione con il divino.

Da bambino, durante le assenze di Alfio, io pregavo Dio di affrettare il suo ritorno... Ma adesso, che ero cresciuto [14 anni] mi accusavo di una folle confusione per essermi rivolto a Dio – che si riconosceva nella specie misteriosa del suo Paradiso – come a una specie (persona) accessibile. E relegavo ormai certe preghiere fra la puerilità di cui ci si vergogna. Una fuga di tutti i pensieri verso il silenzio di Dio: questa era l'unica preghiera [per me] che mi era rimasta da sempre (fasc.1, c. 42.1 = 103 bis).

In una nota, della stessa carta, viene aggiunto un particolare interessante:

(1) A questo, Dio sembrava annuire perché era degno di una persona adulta. Ma se per caso mi sorprendo [ad accompagnare le preghiere con orazioni bambinesche] a serrarmi la fronte coi pugni, me ne vergognavo un po'...

Quel serrarsi la fronte coi pugni, è proprio il gesto bambinesco che si ritroverà in analoga situazione di estrema concentrazione nel piccolo Useppe:

Fu allora che Useppe imparò a passare il tempo *pensando*. Si metteva i due pugni sulla fronte, e cominciava a pensare. A che cosa pensasse, non è dato saperlo; e si trattava, probabilmente, di futilità imponderabili. Ma è un fatto

che, mentre lui stava così a pensare, il tempo comune degli altri per lui si riduceva a zero⁴⁹.

Anche per Giuseppe c'era una miracolosa sospensione del tempo. Ma contrariamente al troppo giovane Usepe, la voce narrante di *Senza i comforti*, analizza la propria esperienza e ne trae, con crescente maturità, una concezione tutta personale della sua relazione con Dio:

Dio non era un gransultano o un ministro a cui si indirizzavano suppliche e richieste di favori. L'adempimento di felicità che lui prometteva era diverso da tutti i favori conosciuti sebbene ogni esistenza terrestre si muovesse secondo la sua volontà. Anzi proprio per questo (fasc. 1, c.41.1 =103 bis)

Sarebbe stato una fanciullaggine pretendere che lui riducesse la sua ragione vera [finale] alle ragioni provvisorie della nostra ignoranza! Le nostre necessità, per lui, erano tutte insignificanti. E perfino le vicende più tragiche per noi dovevano davanti a lui fare una figura quasi comica: allo stesso modo che a noi si mostra comico un pupetto che piange e grida perché ha paura di una maschera di cartone [moscone] (c. 42.2 = 103 ter).

E ancora, spingendosi più in là, in una aspirazione a una forma di misericordia universale:

(le ignoranze) dei viventi! le quali, dando a lui, un nome credevano [presumevano] di affermare [asserire] o di negare lui in questo nome. Quando [mentre] invece l'affermazione [lo splendore] di Dio non era il suo nome [lui forse non aveva nome affatto] ma l'innominata speranza della sua felicità [del suo Paradiso], che era citata segretamente, come in un crittogramma, da ogni singola esistenza, e si confidava alla profonda attenzione come una grazia parlante. [...] E si spiegava allora perché si trovasse [qui] una tale contentezza nel gioco delle poesie: dove si conosceva solo una suprema attenzione, senza giudizio.

Ma ormai da qualche tempo il gioco delle poesie aveva preso a frequentare tutte le zone [deserte] vuote [solitarie] della mia esistenza. E in quelle vacanze estive, libero e scompagnato in tutte le mie ore, io facevo il poeta da mattina a sera (c. 42.3 = 103 quat).

Come una sorta di ritornello, in modo rapsodico torna l'affermazione di quella vocazione esclusiva al gioco divino! Le pagine seguenti, senza smarrire il filo del racconto, si fanno più attente nel descrivere le tappe del delicato processo interiore e l'accesso alla rara condizione contemplativa che produce la creazione poetica.

⁴⁹ E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974, p. 282.

L'avventura alla quale si assiste è insieme un'avventura conoscitiva che libera la mente dalle costruzioni e dai pregiudizi di un esercizio puramente intellettuale, e un'esperienza spirituale che fa accedere ad una scoperta del cosmo nella sua dimensione originaria ed eterna, ma anche nella sua veste mitica e leggendaria⁵⁰. La leggenda dell'orso orientale (o comunque del cosiddetto «tempo perduto» nella tradizione medievale) è tipica di un'esemplaristica spirituale e filosofica, che evoca esperienze «fuori tempo», balzi nell'eterno:

Tutti gli incontri (in tale gioco incantevole) avevano la sorpresa di una prima scoperta originaria. Le proporzioni e dimensioni usuali si denunciavano fatue al pari dei pregiudizi (e il monte Testaccio, all'orizzonte non era meno importante dell'Himalaya!

Un cespuglio, là nella valletta, era altrettanto esotico di una foresta del Congo. Perfino il tempo smentiva la sua durata convenzionale sciogliendosi da ogni norma e misura.

E spesso, dopo un intero pomeriggio che aveva avuto per me, la rapidità di una figura di tarantella – l'arrivo inaspettato del buio, nella mia valletta mi sorprendevo come una stravaganza atmosferica.

Allora, ecco che ogni giorno – dietro al mio riparo di canne, che frusciava appena, coi suoi nastri, nell'aria della corrente, io ero diventato il fantastico orso millenario delle montagne orientali: per il quale erano trascorsi tre minuti nel tempo medesimo che, per gli altri terrestri, erano trascorsi trecento anni (42.3 = 103 quat)⁵¹.

Un richiamo occulto, in un gergo sancito da chi sa dove – bastasse a farmi subito intendere dal re dei re.

Forse io ubbidisco alla sensazione confusa che proprio in quel punto preciso fra i miei due sopraccigli (come la gemma portata in fronte dalle principesse indù) risiedesse quell'unica preziosa attenzione che mi rendeva capace d'incontrare l'attenzione di Dio.

Dio allora fermava per un attimo non solo il proprio cammino, ma il cammino dell'universo; [e] simile a una pausa di silenzio, nel fragore dell'universo, veniva a me, attraverso quella suprema attenzione, e mi ascoltava. E la mia muta preghiera, per lo più, era un disordine di parole frettolose, magari contraddittorie: a volte, poi, così futili, che a ripensarci mi suonavano davvero comiche! Ma a volte, invece, io non pensavo né preghiere, né parole, mi bastava sentire vicino quel silenzio ascoltante di dio [già forse durante quei pochi attimi si promettevano certe ore incantate che dovevo conoscere più tardi nella mia stanzetta del fume].

⁵⁰ Si rimanda ai brani citati precedentemente nel saggio, riguardanti la poetica di Morante.

⁵¹ Cfr., *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 198 ss.; pp. 291 ss., in cui esperienze analoghe, tra sogni e visioni, vengono evocate con tono estatico da Manuele; si rimanda, inoltre, al nostro *Le aporie della storia e la fine della fiaba*, in *Donne tra memoria e scrittura* cit., pp. 200-228.

Se poi qualcuno incuriosito mi domandava «Perché tieni i pugni sulla fronte?» io rispondevo «Così sto a pensare...», oppure «Mi fa male la testa...» E la verità non poteva indovinarla nessuno (fasc. 1, c. 169 = 30?)

Ci si trova di fronte ad una concezione alternativa (e alquanto sincretistica) della fede in Dio, estranea a un approccio religioso convenzionale:

La peggiore vergogna dei miei primi segreti: che io credevo in Dio. Questa mia fede non era cristiana, né pagana, né buddista o altra simile; né saprei dire quando e dove l'avessi imparata, giacché in famiglia nostra nessuno si occupava di Dio, neppure per domandare se esistesse, o no. Neppure frequentavo le lezioni di dottrina, non andavo in Chiesa. Nessuno (che) con esempio o discorso mi avesse iniziato alla mia misteriosa fede, la quale sembrava esser nata con me.

Essa dentro di me non si fondava su alcun concetto preciso, né si dimostrava con alcun ragionamento; era solo un sentimento profondo, presente a ogni occasione nel mio intimo, quasi all'insaputa della mia ragione. Questo mio famoso Dio, al quale io non attribuivo altro nome, sovrastava a tutte le cose, che in certo modo gli erano estranee. Tutto si svolgeva secondo un suo disegno e per il suo intervento: anche le minuzie e le fanciullaggini. A lui, nella mia mente, io non davo nessuna forma o figura, sebbene talora gli prestassi delle qualità umane, come la volontà, la pietà e la memoria; ma la sua propria qualità, s'intende, era una regalità indicibile, libera da ogni passione e da ogni corruzione.

Quanto alla sua dimora, si capisce, che non ne aveva, precisamente, nessuna. A volte, tuttavia, specie la notte, mi pareva di sentirlo serpeggiare in una cupa profondità, più in fondo del centro infuocato della terra: come una radice favolosa, e quasi mi aspettavo che la terra ne tremasse. Mentre che, in qualche mattinata limpida (fasc. 1, c. 154 = 6)

mi pareva di sentirlo echeggiare, quasi una tempesta immensa, di là dall'azzurro e dal muro del suono.

Lui non aveva, ripeto, nessuna precisa dimora speciale; ma io conoscevo un sito che mi pareva frequentato quasi fisicamente da lui, e dove mi lusingavo di conversare con lui più da vicino, anzi in confidenza. Non so perché (c. 155 = 7).

Nel proporre una narrazione più ampia e dettagliata di quell'esperienza (nelle ultime carte del fascicolo), il narratore, pur riaffermando la sua fede in Dio (di cui si vergogna: «la peggiore vergogna dei miei primi segreti»), rivendica la propria autonomia religiosa da qualsiasi chiesa o comunità riconosciuta. La problematica tornerà acuta e drammatizzata nei dialoghi tra Usepe e Davide Segre. Analoghe esperienze e interrogativi (in particolare sul Paradiso) ricompariranno nella vicenda di Manuele, nei suoi dialoghi con Daniele, in *Aracoeli*.

Nonostante la profondità di quell'esperienza unica, Giuseppe ormai cresciuto, sempre in *Senza i comforti*, prova il timore che sia svanito il ricettacolo (il *locus amoenus*) di tali emozioni, ormai lontane:

Da [qualche tempo] non sono più ritornato da quelle parti e mi domando se, anche là, non sia sorto, intanto, uno dei soliti nuovi quartieri popolari, dove i casamenti sembrano gigantesche masserizie sparse in disordine, con tutti gli sportelli e cassetti aperti, e le intimità mescolate alla rinfusa. All'epoca di cui parlo (e del resto, sono trascorsi appena pochi anni [mesi] da allora) di là da un disadorno ponte di periferia, sull'altra sponda del Tevere, la città finiva.

Ancora, per un certo tratto, se ne incontrava qualche segno (baracche, fabbriche) poi cominciavano i prati, interrotti solo da certe macerie della guerra, o anche rovine. E per me, che ero nato e cresciuto in città, quella era la campagna [vera].

Laggiù – distante forse un paio di chilometri dal quartiere di Testaccio, dove abitavamo – sorgeva a un certo punto, una montagnola anonima, che ombreggiava coi suoi alberi una valletta retrostante. Il fiume vicino favoriva là d'intorno lo sviluppo di un canneto che circondava con un muro il breve spazio di quella valletta, trasformandolo in una specie di camera erbosa (fasc. I, c. 155 = 7).

Lo scenario tratteggiato, è simile a quello che accoglie Useppe nelle sue scorribande lungo il fiume con Bella, nel periodo più sereno e intensamente poetico della sua breve esistenza, fragile e minacciata dal male segreto:

Qui la città era finita. Di là, sull'altra riva, si scorgevano ancora fra il verde poche baracche e casupole, che via via si diradavano; ma da questa parte non c'erano che prati e canneti, senza nessuna costruzione umana [...]. In fondo ai prati, il terreno si avvallava, e incominciava una piccola zona boscosa. [...] Erano entrati in una radura circolare, chiusa da un giro di alberi che in alto mischiavano i rami, così da trasformarla in una specie di stanza col tetto di foglie⁵².

Per continuare la messa a confronto degli episodi paralleli, tornando a Giuseppe, la sua esperienza consapevolmente analizzata riguarda l'intera natura, resa quasi magica nelle sue minime meraviglie: così l'uccello che rilascia al ragazzo un messaggio, che è la chiave di tutto (analogo a quello che sarà trasmesso ai ragazzetti del *Mondo salvato*, identico a quello ricevuto da Useppe).

Ma per lo più nessun umano capitava in quella trascurabile valletta. Abitavano fra la fresca erba fluviale, certe creature minime, ma perfette nella loro misura: cetonie, cavallette, insetti alati. E un uccello abitudinario di colore bigio, di famiglia a me sconosciuta, che certo dimorava in quei pressi, veniva quasi ogni giorno a posarsi sui rami degli alberi, sporgenti dalla montagnola. Era un uccel-

⁵² E. Morante, *La Storia* cit., p. 508.

lo minuscolo, insignificante, il quale pareva non sapesse cantare altro che un'unica arietta, e sempre la ripetava. A cercarlo con gli occhi senza muovermi né fare rumore, potevo arrivare a scorgere la testolina vivace, e perfino distinguere la sua piccola gola rosa che palpitava nei gorgheggi [1] (c. 157 = 9)

Se voglio, ancora oggi, posso fischiare le note di quella cantatina, per quante volte la udii, ripetuta sempre uguale salvo capricci impercettibili. Era un'aria di quindici note in tutto: spiritosa, ma senza ironia, anzi con una specie di allusione affettuosa nella sua [ingenua] malizia. E il significato che suonava facile ad intendersi, tradotto in parole, pareva: «è uno scherzo: uno scherzo! È stato tutto uno scherzo!»

Ne *La Storia* si legge:

Era un uccellino insignificante, di colore castano-grigio. A scrutare in alto, badando a non fare movimento né rumore, si poteva scorgere meglio la sua testolina vivace e perfino la sua minuscola gola rosea che palpitava nei gorgheggi. A quanto pare, la canzonetta s'era diffusa, nel giro degli uccelli, diventando un'aria di moda, visto che la sapevano anche i passeri. E forse, costui non ne conosceva un'altra, visto che seguiva a ripetere questa sola, sempre con le stesse note e le stesse parole, salvo variazioni impercettibili:

«È uno scherzo
uno scherzo
tutto uno scherzo!»

«Uno scherzo uno scherzo
è tutto uno scherzo!»

«È uno scherzo
è uno scherzo
è tutto uno scherzo uno scherzo
uno scherzo ohoooo!»⁵³

La sigla comparsa più volte nei manoscritti, si scioglie di nuovo nel messaggio rituale, non si sa se consolatorio o beffardo, in *Senza i conforti*:

E queste voci campestri, irreali per un cittadino, favorivano la mia illusione di trovarmi fuori dalle comuni dimensioni (fasc.1, c. 157 = 9).

della vita, come fossi in cima a una colonna in un deserto. In simile idillio contemplativo mi succedeva allora, con naturalezza, di entrare in discorsi confidenziali con Dio. Avvertivo là una sua presenza, non più infinita, ma domestica;

⁵³ Ivi, pp. 509-510.

simile all'ombra di un grande avo [nonno], che dividesse con me l'intimità di quella valletta e ascoltasse attento anche le mie più proprie e particolari preghiere.

Avevo imparato, ormai, che di tante mie preghiere ne avrebbe esaudito solo una minima parte (c. 158 = 10)

per questo non perdevo la fiducia nel potere di lui. Anche se egli prendeva una forma familiare, le sue intenzioni rimanevano, necessariamente, imperscrutabili (c.159 = 11).

Allora, io cercavo d'indovinare come fosse fatto il Paradiso (giacché l'esistenza di Dio, senza il Paradiso sarebbe una inconseguenza) ma la fantasia mi mancava. Vi saranno prati, fiori? No, perché – l'erba e i fiori muiono e là – è finita la morte. Forse fiori immortali? Nemmeno, perché tutto ciò che qua finisce – come odore, colore, mare, canzoni – lì non vale più niente. C'è un altro valore, il corpo vi è lasciato – non serve più; - non vi è aria, non vi sono suoni, e tutte le differenze – che qui fanno il piacere e il dispiacere – sono finite. Nè bellezza, né bruttezza, nè mancanza, né guadagno, nè superbia, nè disonore. Là c'è un'altra legge: e tutti i giudizi che si fanno quà là non contano. Là il tempo è finito, non v'è stagione, non vi sono astri. Là non vi è luogo, non vi è distanza: e tutti i numeri sono come zero. Là c'è l'infinito, e tutto è interno, sta dentro l'anima. C'è solo un presente senza ricordi, che è un'unica felicità.

E questa felicità è il mistero di Dio. [Essa è uguale a Dio: anzi, forse, essa è Dio] (c.160 = 12)

infine, ero arrivato, durante i miei soggiorni in quella valletta a questa idea per me chiara: che tutti i morti, senza distinzione, vanno in Paradiso (c. 161 = 13)

Tale sarà la convinzione profonda di Usepe, nella sua innocenza («Ma l'inferno mica ci sta!» [...] *Mica ci sta*, nel suo linguaggio misto di romano, vale non *esiste*. [...] «E *perché* non esisterebbe?» «*Pecché...*» [...] «*Perché* la gente vola via...»)⁵⁴. Una fede spontanea, tuttavia derisa da Davide Segre, che finirà per respingerlo con violenza precipitandone la tragica fine.

Al di là delle riprese testuali, dei numerosi punti di contatto tra le pause contemplative dei due romanzi (che andrebbero analizzate più dettagliatamente), che cosa cambia fondamentalmente:

- 1) all'io-narrante poeta viene sostituito un bambinello innocente sicuramente di un'intelligenza e sensibilità fuori dal comune, ma che viene schiacciato da una realtà spietata, dal corso di una Storia che partorisce massacri e orrori...
- 2) la riflessione filosofica è invece affidata, e sviluppata in chiave tragica, a Davide Segre, il giovane intellettuale borghese vittima dei propri ideali, anche lui vo-

⁵⁴ Ivi, p. 605.

tato al sacrificio, corrotto dalla violenza e distrutto dalla droga (Giuseppe si limita a considerarne l'uso come una estrema e disperata possibilità);

- 3) a prendere, per così dire, il *relais*, sarà Manuele, che dalla condizione privilegiata di bambino felice, amoroso e innocente, passerà a quella di adolescente frustrato e di adulto distrutto dalla vita: anche lui innamorato del suo «doppio luminoso», Manuel, alla stregua di Giuseppe con Alfio/Nino. Dopo aver visto scomparire o degradarsi i suoi eroi, non riuscirà a farsi amare, perché non sarà neppure più un poeta.

Con la morte di Alfio, Giuseppe rinuncia alla sua religione segreta e alla poesia, avendo perso entrambe la loro ragion d'essere, la loro giustificazione: l'amore per il fratello e quindi ogni felicità possibile. Se l'unico esito possibile, abbozzato dal romanzo incompiuto, è la disperazione sfociante nell'«alienazione» o «la droga», vuol dire che l'autrice è ormai pronta ad affrontare le opere che intanto sono maturate tra le pagine di *Senza i conforti*, in quella fucina misteriosa, cioè *Il mondo salvato dai ragazzini*, *La Storia* e *Aracoeli*.

4. *Il poeta e il cantastorie*

Come si è già capito, il poeta esordiente Giuseppe condivide con l'autrice la vocazione del «cantastorie» (condizione da lei rivendicata nel dare alla stampa *Il mondo salvato*):

E il poeta Ramundo Giuseppe, rincorreva nelle sue vacanze periferiche una specie di avventura insolita agli altri ragazzi. Quella confidenza di tutte le cose verso di me, che già mi aveva rallegrato, da principio [agli inizi], come l'invito a una società adorabile, pareva adesso l'ansia ininterrotta della vita: quasi che, in realtà, tutte le cose e le persone vivessero aspettando l'interrogazione più difficile, per confidare, alla fine, la loro parola più gelosa. E tale parola (detta poesia) mentre si rendeva sotto l'apparenza di una bellezza, però nella sua vera intenzione [sostanza] significava un altro valore indecifrabile, fuori da ogni discorso umano, che era il segreto di Dio... La bellezza era [se non] che un pudore di questo segreto (fasc. 1, c. 42.2 = 103 quinq).

Così, le ricerche delle parole, nelle poesie, in realtà erano le vicende di un dialogo inesauribile in cui si ragionava con tutte le esistenze; e dove l'intimità spiegata della vita si adombra di un pudore divino... Questo dialogo (al contrario delle comuni chiacchiere terrestri) non frastornava [la mente] dal silenzio del Paradiso [di Dio]; ma coi suoi mezzi musicali sembrava, anzi, accennare di continuo ai movimenti inesprimibili di quella immensa Fuga senza voci [suono]... E anche nella mia familiare stanzetta [campagna-villeggiatura] sul fiume tutte le mie conversazioni con Dio si trasponevano ormai naturalmente – per una specie di logica necessaria – nel gioco delle poesie. Come se, di qua dal silenzio, l'unico linguaggio possibile fra lui [Dio] e me fosse in quei mottetti misteriosi,

che significavano, insieme, domanda e risposta (fasc. 1, 42.5 = 103 sexto).

[...] e io scorazzavo, allora per le vie del mio quartiere come un trovatore in incognito in una corte di principi travestiti. C'era, infatti, già fin da allora, nella mia vista, questo segreto: che io scrivevo poesie. E il tema delle mie poesie era sempre Dio, in certo modo.

Cercherò ora di esporre una sorta di ipotesi critica che, in proposito, mi era balenata allora. La seguente, cioè: che l'unico vero tema dei poeti anche atei, sarebbe sempre Dio. Anche se Dio non viene nominato, non importa. L'importante è che, nelle poesie, ogni cosa nominata si riconosca com'è ai momenti della sua [massima] confidenza: quando rivela che, in principio, è stata inventata da Dio. Naturalmente, lo strano punto dell'unica ragione di Dio che s'indovina, quasi in seme, nel centro di tutte le cose, è impossibile a spiegarsi, nemmeno dai più bravi poeti: esso viene conosciuto solo dai morti giacché soltanto là dove [quando] tutto l'ornamento sarà diventato senza valore si spiegherà – il famoso intimo mistero, senza voci e senza figure, che è la felicità del Paradiso (fasc.1, c. 164 = 57).

Però il primo lavoro delle poesie è proprio verso quel punto indecifrabile dell'unica ragione. [...] Questo è il segno parlante di Dio: dove si riconosce il segreto araldico che unisce tutte quante le cose e le persone in una sola parentela con lui. Per tale motivo, forse, ai poeti piace scoprire le somiglianze per le cose più diverse, inventando nelle loro poesie tanti paragoni fantastici: quasi che la loro speranza fosse di risalire attraverso le figure disuguali fino all'ultimo vero stemma (fasc. 1, c 165 =58) misterioso! Per me, quando presumevo di scrivere una poesia, non c'era divertimento più incantevole di questo: anzi i miei versi addirittura, consistevano quasi esclusivamente di paragoni fra le cose (fasc.1 c. 166 = 59).

Queste dichiarazioni di poetica, messe in bocca ad un ragazzo innocente e idealista, spontaneamente religioso e sensibile al mistero della vita, sono un primo passo verso le posizioni più radicali espresse da Elsa Morante nelle sue pagine saggistiche: esse rientrano anche nella temperie preparatoria del *Mondo salvato*, come prova la nota rinvenuta nel manoscritto dell'opera poetica:

Roma – 14 maggio '66

ARTE = REALTÀ

Significa

È arte vera quella che sempre sia pure in piccolo un simbolo di Dio⁵⁵

Capiamo rileggendo le pagine del romanzo *in fieri* che Elsa Morante vi aveva messo troppo di se stessa: un materiale ancora incandescente, un coacervo di questioni non risolte, di domande senza risposte, forse troppo concentrate nel

⁵⁵ Citato da S. Cives, *Le stanze di Elsa* cit., p. 54.

personaggio, nell'io narrante e suo portavoce, una figura solipistica dall'imaturità non più adeguata? Infatti le scelte successive saranno di scegliere una voce anonima, collettiva, di conferire alla sua scrittura una dimensione corale capace di tradurre in parole condivisibili lo scandalo universale, fino ad *Aracoeli*, dove invece si torna alla prigione dell'Io.

Scrivendo negli stessi anni che «per trovarsi maturo alla propria scelta, il romanziere deve aver sperimentato in sé la prova comune, fino all'ultima angoscia»⁵⁶: infatti le sarebbe ancora toccato affrontare prove terribili fino ad acquistare, al di là dei sensi di colpa, del rimosso, delle infatuazioni, la piena consapevolezza della verità, delle conseguenze del dramma universale che si era compiuto senza che i suoi occhi avessero voluto vedere...

In tale prospettiva, l'ultimo romanzo che vede di nuovo in primo piano un ragazzo dal difficile e fallimentare trapasso all'età adulta, rappresenta, per così dire, una involuzione nel percorso di Elsa Morante, un ritorno forse alle ultime battute disperate di *Senza i conforti della religione*? L'avventura di Manuele egocentrico e immaturo, incapace com'è di sentirsi partecipe della storia, delle tragedie dell'umanità, può in definitiva essere letta come quella palinodia – già annunciata per *Senza i conforti* ma non portata al suo esito ultimo – della parabola felice e solare di Arturo, come la fine ultima della fiaba (per il tradimento materno) e della fede (per la latitanza paterna e divina) e di una storia senza redenzione possibile.

⁵⁶ *Sul romanzo cit.*, p. 55.



Sandro Lombardi (Cotrone; foto di Marcello Norberth).

OPERA APERTA, TRADITA, NON FINITA
TRA TEATRO E CINEMA

NON FINITO A TEATRO. INTRODUZIONE¹

Giulia Tellini

Ho provato, ho fallito. Non importa, riproverò.
Fallirò meglio.

Samuel Beckett, *Molloy*

A differenza di uno scultore, di un pittore, di un musicista o di uno scrittore, un regista, di teatro così come di cinema, non lavora da solo (né a capo di una bottega di allievi), e ciò determina la principale contraddizione della regia: ovvero lo scontro tra la natura collaborativa del teatro, così come anche del cinema, e l'individualità del risultato artistico. Data questa premessa, la conclusione è che un regista teatrale può scegliere più facilmente di dirigere un'opera aperta che non un'opera non finita, interrotta, lasciata senza conclusione. Esistono, perciò, testi teatrali non finiti, per scelta o per la morte dell'autore, ma non esistono spettacoli teatrali davvero inconclusi, se non per ragioni di forza maggiore ed estranee alla volontà registica. Bisogna, infatti, tener sempre presente, con Artaud, che la letteratura è una cosa e il teatro è un'altra.

Tuttavia, intendendo il concetto di non-finito in senso lato, vale a dire come un modulo espressivo che è tipico dell'arte moderna e che al protagonismo della forma oppone il protagonismo della materia² e quindi della vita, si possono fare i nomi di vari registi che, in misura non irrilevante, anche sulla scia della grande fortuna riscossa dal Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina (in Italia dal 1964 al 1968), decidono di creare spettacoli nei quali coesistano formalizzazione e destrutturazione che danno spazio all'improvvisazione e all'irruzione sulla scena della realtà, abbandonano il distacco fra attori e spettatori, fanno in modo, insomma, che il teatro venga letteralmente travolto dalla vita³. Fra que-

¹ Il titolo di questo breve saggio s'ispira a quello del racconto *Seymour. An Introduction* di Jerome David Salinger («New Yorker Magazine», June 6, 1959), approfondita descrizione di Seymour Glass da parte di suo fratello Buddy: un lungo racconto, bellissimo, senza una storia, senza un inizio e senza una fine.

² Vilma Torselli, *Il non finito*, in «Artonweb.it», 9 aprile 2007.

³ Cfr. Luigi Allegri, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Bari, Laterza, 2009, p. 134.

sti registi, si possono citare Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Carlo Quartucci, Mario Ricci e Carmelo Bene, ovvero i protagonisti della neo-avanguardia romana, che, abituati ad agire da isolati, non hanno l'occasione di conoscersi fra loro fino al giugno 1967, quando, nel Centro Olivetti di Palazzo Canavese, si svolge il famoso Convegno di Ivrea «per un nuovo teatro». Le loro idee sono molto diverse, ma tutti si trovano d'accordo sotto la parola d'ordine: «il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale»⁴. Nume tutelare di tutti è Antonin Artaud che, alla ricerca di un teatro «puro» e «assoluto» che abiti «lontano e altrove rispetto a Shakespeare e Molière e Racine»⁵, nell'agosto 1931 rimane folgorato dallo spettacolo dei ballerini balinesi all'Esposizione coloniale di Parigi:

Il dramma non si sviluppa come conflitto di sentimenti, ma come conflitto di posizioni spirituali, scarnite e ridotte a puri gesti – a schemi. In una parola, i Balinesi realizzano con estremo rigore l'idea di un teatro puro, dove tutto, concezione come realizzazione, vale ed esiste esclusivamente nella misura in cui si oggettiva *sulla scena*⁶.

Si tratta di un teatro che non deve nulla alla letteratura, la cui materia e la cui essenza sono i gesti, ed è questo ad affascinare tanto Artaud, che nel 1933 teorizza il «Teatro della Crudeltà», che colpisca «nervi e cuore» dello spettatore, e nel 1938, nella seconda *Lettera sul linguaggio* a J.P. [Jean Paulhan], scrive che il nuovo linguaggio teatrale non ha ancora una propria grammatica, ma è evidente che «parte dalla NECESSITÀ della parola, molto più che dalla parola già formata. Ma trovando nella parola un intralcio, ritorna spontaneamente al gesto»⁷. Lo spettacolo che mira a creare si basa dunque sul gesto e non sulla parola, sul corpo e non sulla psicologia, sulla materia e non sulla voce (a meno che non sia intesa come materia fonica⁸); ci troviamo così in piena poetica del non-finito, per cui i colori evadono dal disegno, il «marmo» svela il «concetto» che racchiude in sé ma intanto mostra soprattutto se stesso, le storie restano senza finale e si perdono per strada⁹, la vita cerca scampo dalla forma.

⁴ Cfr. Gianni Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Parma, Pratiche, 1993, pp. 30-31.

⁵ Antonin Artaud, *Mise au point à propos de Charles Dullin*, in *Oeuvres complete* (citato in L. Allegri, *L'artificio e l'emozione* cit., pp. 128-129).

⁶ A. Artaud, *Sul teatro Balinese*, in *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali e la tragedia «I Cenci»*, prefazione di Jacques Derrida, nota introduttiva di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1968, p. 142.

⁷ A. Artaud, *Lettere sul linguaggio*, seconda lettera a Jean Paulhan, Parigi 28 settembre 1932 (ivi, p. 184).

⁸ L. Allegri, *L'artificio e l'emozione* cit., p. 131.

⁹ «Mi sembra che ormai al mondo esistano solo storie che restano in sospenso e si perdono per strada» (Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 259).

Il teatro, però, è diverso, tanto dalla pittura e dalla scultura, quanto dalla letteratura: non rimane nulla, infatti, del teatro, una volta che lo spettacolo è finito. Rispetto alle altre arti, quindi, è molto più vicino alla vita:

Il teatro decade sempre; – diceva Strehler – è come l'essere umano. Nasciamo ma nel momento della nascita già cominciamo a morire. L'uomo è sempre in movimento, in un mutamento continuo. Il teatro che noi pretendiamo sia preciso e perfetto, non può e non deve essere perfetto: è sempre alla ricerca di qualche cosa. È attaccato al passato e teso verso il futuro, non capisce bene il passato oppure lo capisce, rimane troppo legato al passato e non vede il futuro, oppure vede troppo il futuro e non vede il passato: l'essere umano si trova sempre in una posizione precaria. Il teatro è l'arte del precario, è l'arte della cosa che non resta, della cosa che si muove. Ecco perché il teatro è così grande: perché è il simbolo dell'uomo¹⁰.

Ciò comporta il fatto che il teatro della neo-avanguardia, sviluppatosi non a caso in concomitanza con la profonda crisi politico-sociale degli anni 1968-1977, non può essere altro che imperfetto, precario e non-finito al quadrato, con la conseguenza di arrivare al punto di negare se stesso. Secondo Artaud, il teatro non dev'essere il luogo della ripetizione, della standardizzazione della forma, della serialità dei gesti e dei linguaggi, ma il luogo di eventi unici e irripetibili, caratterizzato da una provvisorietà che non costituisce il suo limite ma il suo fascino¹¹.

Da questo punto di vista sono esemplari alcuni spettacoli di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, come *Avi'ta muri* (1978), definito un «ufficio in morte del teatro», *Tre jurni* (1978), «folle *divertissement* sul nulla inscenato dai superstiti di un disastro storico»¹² e *Udunda Indiana* (1980), demenziale *calembour* verbale incentrato sul tema della malattia, recitato in una misteriosa lingua inesistente e privo di finale: si tratta di spettacoli, molto ben strutturati, all'interno dei quali i due interpreti si concedono una libertà espressiva che si traduce, sera dopo sera, in invenzioni sempre nuove, paragonabili a improvvisazioni da *jam session*, dotate dello stesso imponderabile estro e dello stesso rigore compositivo del jazz d'alta classe¹³.

Diverso il caso di Carlo Quartucci, che, invece, punta soprattutto a cancellare la linea di demarcazione fra spettacolo e pubblico, tentando di trasformare quest'ultimo «da semplice "fruitore" in "partner" dialetticamente attivo»¹⁴,

¹⁰ Giorgio Strehler, *Lezione goldoniana agli studenti di Firenze*, in *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni*, a cura di Stella Casiraghi, introduzione di Siro Ferrone, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 284.

¹¹ Cfr. L. Allegri, *L'artificio e l'emozione* cit., p. 131.

¹² G. Manzella, *La bellezza amara* cit., p. 84.

¹³ Ivi, p. 85.

¹⁴ Carlo Quartucci, *Relazione del Teatro Gruppo al Convegno di Ivrea*, in «Teatro», 1967, 2, p. 48.

come è diverso pure il caso di Mario Ricci, che si propone di raggiungere «quella zona dell'individuo spettatore» da lui definita «mnemonico-emozionale» «attraverso immagini (azioni visive) tra loro collegate non più dal filo conduttore di una qualsiasi storia o storiellina ma solo tecnicamente»: un «teatro di "visione"», quindi, «capace di comunicare con immagini formali, non astratte, estremamente semplici; magari adatte a provocare spietatamente lo spettatore e costringerlo a reazioni altrettanto spietate»¹⁵.

Le vie per lasciare non finito uno spettacolo sono infinite, perché tante sono le arti (la drammaturgia, la pittura, la musica, la recitazione, la danza) che, prese in prestito dal teatro, non aspettano altro che di essere variamente combinate fra di loro. Per avvicinare il teatro alla vita, basta solo togliere qualcosa: c'è chi toglie il testo da imparare a memoria, chi toglie la parola, chi toglie il diaframma palcoscenico-platea. E c'è infine anche chi toglie quasi tutto, tranne se stesso, come fa per esempio Carmelo Bene¹⁶, che «ripropone lo spettacolo come emanazione tirannica e istrionica dell'attore, cioè come un inconscio ritorno alle origini [del teatro]»¹⁷. In realtà, nella sua tendenza a «disarticolare i linguaggi della scena» e «procedendo per sottrazione di segni», Bene finisce con l'identificare l'azione teatrale con la pura *phoné*, ossia la parola, che si fa materia sonora¹⁸. Ed ecco che in primo piano è di nuovo la materia: i colori del pittore, il marmo dello scultore, la scrittura dello scrittore¹⁹, la voce dell'attore.

D'altra parte, anche il «teatro povero», teorizzato verso la metà degli anni Sessanta dal regista polacco Jerzy Grotowski in polemica contro la civiltà dei consumi e contro la civiltà delle immagini propiziata dalla televisione, si gioca tutto sul corpo dell'attore: a un «teatro ricco di mezzi dove sono utilizzate arti plastiche, luci, musica», Grotowski oppone un teatro «povero» in quanto limitato a ciò che avviene fra spettatore e attore; a un interprete che «esibisce il suo corpo» per successo e denaro secondo i canoni di un mestiere «assai vicino alla prostituzione», Grotowski oppone la «santità laica» di chi, dopo un duro *training* volto all'emancipazione da quel patrimonio di trucchi e astuzie tipico dell'attore-cortigiana e da tutto ciò che ostacola il manifestarsi di quanto sta sotto «la no-

¹⁵ Mario Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, I, p. 203.

¹⁶ «Attore, prima di tutto, ha bisogno di affermarsi negando tutto il resto da sé, testo regia pubblico società; per esibirsi, crea il vuoto, e il vuoto si fa buco, *cantina programmatica*» (Bruno Schacherl, *Carmelo della Mancina: la cantina programmatica*, in «Rinascita», 1968, 43, ora in *Il critico errante. Anni Sessanta e dintorni a teatro in cerca di Storia*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 195).

¹⁷ Ennio Flaiano, *Il rosa e il nero* di Carmelo Bene, in «Europeo», 10 novembre 1966, ora in *Lo spettatore addormentato*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 310.

¹⁸ Cfr. L. Allegri, *L'artificio e l'emozione* cit., p. 164.

¹⁹ «Io dichiaro d'ignorare le "trame" di qualsiasi romanzo; perché, a conoscerle, avrei perso tempo e basta. La mia soddisfazione è di poter trovare qualche "pezzo" dove sul serio lo scrittore sia riuscito a indicarmi una qualunque parvenza della nostra fuggitiva realtà» (Federigo Tozzi, *Come leggo io*, in «Lo Spettatore italiano», 15 maggio 1924).

stra maschera di tutti i giorni», sappia officiare sulla sua pelle un rito comunitario dove si celebra l'«offerta di ciò che in lui è più intimo»²⁰.

Alla prima metà degli anni Settanta risale inoltre l'inizio dell'attività della compagnia «Il Carrozone» («Magazzini Criminali» dal 1980 al 1985) che, fondata da Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, rifiutando l'idea di spettacolo inteso come prodotto finito, si dedica ai cosiddetti «studi per ambiente» (fra cui *Ombra diurna*, *Vedute di Porto Said*, *Rapporto confidenziale*, *Punto di rottura*). L'idea che sta alla base di ogni «studio», ispirato sempre a un riferimento figurativo, è di improvvisare un'azione teatrale calibrandola in funzione di un determinato spazio: non ci sono né temi narrativi, né situazioni drammaturgiche, né costumi, né scenografie. Per questo tipo di teatro, Giuseppe Bartolucci conia la formula di «analitico-esistenziale», poi corretta da Lombardi e Tiezzi in «analitico-patologico-esistenziale», visto che, per il gruppo, il problema da affrontare è soprattutto di riuscire a far convivere la freddezza degli studi con il «calore insano» di ciò che vi bolle dentro, e quindi dato analitico e dato patologico²¹.

Libero adattamento del romanzo di Kerouac, nel quale la parola è usata esclusivamente come materiale sonoro, *Sulla strada* (1982) viene invece considerato il manifesto del «teatro di poesia», teorizzato da Tiezzi ricollegandosi alla distinzione pasoliniana fra «cinema di poesia» e «cinema di prosa»: «nel *teatro di poesia* – spiega – si perde il concetto di *messinscena*: non esiste il testo di un autore da ridare scenicamente (il teatro come ancella del testo) bensì una scrittura scenica autonoma nella quale attraverso più testi oppure senza alcun testo l'attore il gruppo o il regista diventano autori»²². Tra il 1984 e il 1985, la compagnia propone poi la trilogia, firmata da Tiezzi, *Perdita di memoria*, costituita da *Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*, tre copioni nei quali il valore della «parola teatrale» non si misura più solo in base al suo suono e al suo ritmo ma anche al suo significato, che l'autore-regista sottopone agli attori chiedendo loro di considerarli come «libretti» da «musicare» con la scrittura scenica e l'azione performativa²³. La seconda metà degli anni Ottanta coincide infine con il definitivo travaso del lavoro della compagnia («I Magazzini», 1985-2000) «nel ventre della parola»²⁴, con la messa in sce-

²⁰ *Il teatro di Jerzy Grotowski*, in «Sipario», agosto-settembre 1965, 232-233, pp. 54-55 (ora in Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 121).

²¹ Cfr. Sandro Lombardi, in Magazzini Criminali, *Nascita della visione*, Salerno, Ripostes, 1985, p. 134.

²² Federico Tiezzi, *ivi*, p. 12.

²³ «Abituato a veder nascere il testo direttamente in sede di prova, per la prima volta mi trovavo a fare i conti con delle drammaturgie preesistenti. Consegnandomi il copione di *Genet a Tangeri*, Federico [Tiezzi] mi disse di considerarlo un "libretto" da "musicare" con la scrittura scenica e l'azione performativa» (S. Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2004, p. 168).

²⁴ Stefania Chinzari-Paolo Ruffini, *I Magazzini*, in *Nuova scena italiana*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 17.

na di testi come il romanzo *Come è* di Beckett (1987), le tre cantiche dantesche adattate per la scena da Luzi (*Il Purgatorio*, 1990), Giudici (*Il Paradiso*, 1991) e Sanguineti (*Inferno*, 1995), il romanzo *Ebdòmero* di De Chirico (1993), *Edipus* di Testori (1994), *Porcile* di Pasolini (1994), *Nella giungla delle città* di Brecht (1997), *Zio Vanja* di Čechov (1999), e molti altri.

Un percorso, insomma, quello del «Carrozzone», dei «Magazzini criminali», dei «Magazzini» e della «Compagnia Lombardi-Tiezzi» (2001-2007), dal non-finito al finito, dal desiderio di disequilibrio, così forte nel periodo del *Genet a Tangeri*, alla ricerca di un equilibrio, dalla nostalgia del disordine a un profondo anelito all'ordine e all'esattezza: dall'assoluta mancanza di parola alla parola come materia sonora fino alla parola come «evocazione allucinatoria», che non designa una «cosa», ma trasforma la cosa in parola²⁵.

In realtà, i loro spettacoli, dagli esordi in poi, sono tutti finiti e chiusi, così come sono finiti e chiusi gli spettacoli del Living Theatre, di Jerzy Grotowski e del suo allievo Eugenio Barba, di Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Carlo Quartucci, Mario Ricci, Carmelo Bene, e così via. Sono tutti spettacoli finiti, in pratica, e non-finiti in teoria: vedendoli, infatti, lo spettatore avverte la mancanza di qualcosa e questo qualcosa che manca fa stare male, crea un vuoto, un disagio, quella tipica sensazione di ansia provocata dall'avvertimento di un errore, come nella vita, dove la felicità si realizza quando non desideriamo più niente. Quando la vita non ha raggiunto una forma, si è infelici. Quando l'ha raggiunta, si può essere o tristi o felici. E, felici, può sempre capitare che, a un certo punto, ci si volti e si veda uno strappo nel cielo di carta. Nessuna arte, fra l'altro, è così vicina alla vita come lo è il teatro, anche per la presenza in scena dell'attore in carne e ossa, con la sua felicità o la sua infelicità, con la sua mente che dovrebbe essere fredda e il suo cuore che dovrebbe essere caldo.

«Non c'è una nuova strada nel teatro [...] che non implichi di necessità estesi margini di errore. Noi li rivendichiamo», si legge nel programma-manifesto del Convegno di Ivrea del 9-12 giugno 1967²⁶. E così, errando in vari modi, ma sempre meglio, come nella vita, e coltivando il caos dentro di sé per dare alla luce stelle danzanti, i rappresentanti della neo-avanguardia, prima, e della post-avanguardia (nata nel 1976) poi, creano spettacoli finiti non-finiti, eliminando ora la parola, ora le battute, ora la quarta parete, ora le situazioni drammaturgiche, ora la scenografia, per provocare il pubblico, per metterlo in contatto con l'immediatezza della realtà.

Perciò, non esistono spettacoli teatrali finiti e spettacoli teatrali non-finiti, esistono solamente spettacoli teatrali «fatti bene» e spettacoli teatrali «fatti male».

²⁵ Cfr. Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 164.

²⁶ *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* cit., I, pp. 135-137.

E «fare bene» uno spettacolo, parafrasando Tozzi, significa essere padroni della propria intelligenza e della propria sensibilità²⁷.

Il discorso sul non finito a teatro, comunque, è appena cominciato...

FENOMENOLOGIA DEL NON FINITO A TEATRO

CONVERSAZIONE CON FEDERICO TIEZZI²⁸

Firenze, 26 marzo 2014. Dopo aver visto al Teatro della Pergola il «Non si sa come» di Pirandello, diretto da Federico Tiezzi, e dopo aver letto un'intervista nella quale lui lo definiva «non un testo incompiuto, ma fortemente manipolato, cucinato» la cui forza risiede nella sua «inconclusione o sconclusione»²⁹, gli ho chiesto per email se gli andava di fare due chiacchiere con me sul concetto di non finito all'interno dell'estetica teatrale. Sul motivo per cui lo attraggono opere non finite come «I giganti della montagna», da lui messo in scena nel 2007, o «sconcluse» come il «Non si sa come». E così, il pomeriggio del 26 marzo 2014, ci siamo incontrati per parlare del fascino del non finito, inteso come attrazione per la libertà e l'incompiutezza, e del fascino, altrettanto irresistibile, del finito.

In che cosa è diverso il non finito a teatro dal non finito nei romanzi?

Romanzi non finiti, come per esempio?

«L'uomo senza qualità» di Musil, «Molloy» e «Malone muore» di Beckett, «La cognizione del dolore» di Gadda...

La Recherche di Proust... gli ultimi tre volumi, infatti, furono pubblicati postumi a cura di suo fratello.

²⁷ Cfr. F. Tozzi, *Come leggo io* cit.

²⁸ Federico Tiezzi (Lucignano, 1951), regista. Nel 1970, appena trasferitosi a Firenze, si fa subito notare nell'ambito delle gallerie d'arte contemporanea presentando due spettacoli fortemente influenzati dal teatro classico giapponese e indiano. Nella seconda metà degli anni Settanta realizza vari spettacoli nei quali è evidente lo stretto rapporto con le arti visive. All'inizio degli anni Ottanta teorizza il «teatro di poesia», il cui manifesto è considerato *Sulla strada* (1982), adattamento scenico del romanzo di Kerouac. Dopo aver messo in scena tre testi suoi (*Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane*, *Vita immaginaria di Paolo Uccello*), cura la regia di opere di Beckett, Pasolini, Shakespeare, Čechov, Pirandello, e altri. Alla fine degli anni Ottanta, realizza tre spettacoli che teatralizzano la *Divina Commedia*, e nel 1991 esordisce nella regia lirica con una *Norma* allestita al Teatro Petruzzelli di Bari.

²⁹ Roberto Incerti-Fulvio Paloscia-Gaia Rau (testo raccolto da), *Lombardi e Tiezzi. «Così smascheriamo insieme la realtà attraverso le invenzioni di Pirandello»*, in «La Repubblica», 24 marzo 2014, p. XI.

Anche. In realtà, molti romanzi del Novecento sono «non finiti», perché spesso agli scrittori non interessa tanto dove porta un racconto, ma tutto ciò che avviene prima...³⁰

Anche *Petrolio*, che è un romanzo che mi ha segnato profondamente. Posso partire da *Petrolio*?

È un romanzo che mi ha segnato profondamente, proprio perché non finito, perché formato da tanti frammenti in numerazione progressiva. Alcuni capitoli sono pienamente sviluppati, di altri invece rimangono solo pochi brevi appunti, numerati e intitolati, nei quali Pasolini dice quello che avrebbe dovuto scrivere, ma che poi non scrive. Perciò, ci rimangono solo delle frasi, dei frammenti, torsi. Si ha una numerazione progressiva che, preso il posto della forma narrativa, è in se stessa un nuovo tipo di sviluppo narrativo (o metanarrativo o antinarrativo). Ero molto amico di Luigi Baldacci, con il quale parlavamo spesso di letteratura. Una volta mi disse che, a parer suo, *Petrolio* era il romanzo più concluso di Pasolini. Può sembrare un paradosso, ma credo che ci fosse della verità in questa affermazione: ho riletto il romanzo dopo quel colloquio, e, in effetti, la presenza di molte parti non finite rende più evidente la struttura, l'architettura, una costruzione interna forte e percepibile, dal momento che se ne può vedere, quasi toccare, lo scheletro. Il toccare con mano la struttura nel suo momento costruttivo, mentre si sta facendo, insomma, è un elemento per me di grande interesse di questo romanzo.

E per quello che riguarda il «non finito» nel teatro?

Per quello che riguarda il teatro, si tratta di una cosa diversa, perché si deve fare un salto fra l'oggetto letterario, l'opera scritta, e un secondo piano, che è la messinscena, la regia. Nel caso di Pirandello, la mia attrazione verso i due grandi testi che ho messo in scena, cioè i *Giganti della montagna*³¹ e il *Non si sa come*³²,

³⁰ «Il problema di non finire una storia è questo. Comunque essa finisca, qualsiasi sia il momento in cui decidiamo che la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del racconto, quello che conta è altro, è ciò che è avvenuto prima» (Italo Calvino, *Lezioni americane. Appendice: Cominciare e finire*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, I, p. 748).

³¹ *I giganti della montagna*, mito incompiuto di Luigi Pirandello con un finale di Franco Scaldati. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi (Cotrone), Iaia Forte (Ilse), Silvio Castiglioni, Debora Zuin, Massimo Verdastro (Cromo), Ciro Masella, Roberto Corradino, Alessandro Schiavo, Aleksandar Karlic, Marion D'Amburgo (La Sgricia), Andrea Carabelli, Clara Galante. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Musiche elaborate ed eseguite da Aleksandar Karlic. Compagnia Sandro Lombardi, in co-produzione con Teatro di Roma e Teatro Metastasio Stabile della Toscana. Prima rappresentazione: Roma, Teatro Argentina, 3 novembre 2007.

³² *Non si sa come*, di Luigi Pirandello. Regia di Federico Tiezzi. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi (Romeo Daddi), Pia Lanciotti (Bice Dad-

deriva proprio dal fatto che li ritengo entrambi dei testi non finiti. Dei *Giganti della montagna* si sa che è un testo non finito, l'autore muore e solo al figlio Stefano racconta la possibile fine del dramma; il *Non si sa come* è invece considerato l'ultimo testo finito prima dei *Giganti della montagna*. Se entriamo però nei meccanismi semiotici e semantici del *Non si sa come*, scopriamo immediatamente che anche questo è un testo non finito, ovvero un testo all'interno del quale si aprono un'infinità di direzioni che non vengono percorse fino in fondo (o che vengono sviluppate solo nominalmente, attraverso una serie di correlativi oggettivi). Molte cose nel *Non si sa come* rimangono puramente enunciate. E questa è già una forma di non finito.

Ma quand'è che un testo teatrale è definibile «non finito»?

«Non finiti» non sono solo i testi lasciati a metà o i testi che non si sa come vanno a finire (ed è il caso dei *Giganti della montagna*), ma possono essere considerati tali anche i testi costellati di idee non approfondite, non percorse. Un po' come *Petrolio*: è pieno di spunti che poi non vengono sviluppati, ed anche questo è un modo per non chiudere un'opera. Nei testi non finiti è più evidente la struttura, e sono molto affascinato dalla struttura di un testo, sono molto più affascinato dall'universale che non dal particolare: e ciò rappresenta un ostacolo nel quale inciampo artisticamente, perché mi spinge a divenire troppo puntiglioso. Per restituire l'universale, cioè la struttura di un testo, teatralmente, nei miei spettacoli, faccio tornare tutto, al punto che la regia sembra invisibile tanto fa corpo col dramma (dramma che arrivo quasi al punto di riscrivere), e alcuni dicono: «questo Tiezzi non ha fatto niente!». Non è vero, naturalmente: riesco a vedere la struttura di un testo teatrale, a individuare la sua sintesi e il suo senso, ancora meglio del suo autore. È un dono. Ma il prezzo da pagare è che le mie regie sono infinitamente rifinite, precise, strutturalmente efficaci, con tutto al posto giusto, finito, e la precisione a volte va a scapito dell'emozione. E questo lo trovo un limite. Forse uno spettacolo «non finito» l'ho fatto...

Il motivo per il quale mi affascino *I giganti della montagna*, che è un testo davvero «non finito», è che la mente dei lettori può essere molto più libera nell'interpretazione: con l'immaginazione e la fantasia, i lettori possono concludere da soli ciò che l'autore ha lasciato a metà. Il «non finito» fa rima con «aperto». E questo ci permette di leggere il racconto dell'autore secondo un nostro personale racconto. Quando faccio la regia di un testo, mi chiedo, come inizio, «cosa vuole l'autore?», perché, dopotutto, sono il «rappresentante dell'autore in terra», diciamo così. Una volta che ho capito ciò che l'autore vuole, però, penso a portare avanti il mio racconto, rielaboran-

di), Francesco Colella (Giorgio Vanzi), Elena Ghiaurov (Ginevra), Marco Brinzi (Nicola Respi). Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Compagnia Lombardi-Tiezzi. Prima rappresentazione: Modena, Teatro Storchì, 23 gennaio 2014.

do, cioè, il testo dell'autore attraverso il filtro della mia immaginazione, della mia storia, della mia mitologia, dei miei studi (io sono uno storico dell'arte...). Del *mio* racconto. Tutto quello che faccio in teatro, perciò, passa attraverso questi filtri. Quando dicono che i miei spettacoli sono visivamente perfetti, è vero, perché riesco a concluderli grazie alle mie conoscenze, grazie al mio allenamento visivo.

I tuoi «Giganti» si concludono con un monologo scritto da Franco Scaldati...

Sì, il testo non finito dei *Giganti della montagna* l'ho fatto concludere a Franco Scaldati³³, un bravissimo autore siciliano morto da un paio d'anni, bravo, poetico, stravagante. Aveva fondato un piccolo teatro *off* a Palermo, e teatralmente, nei testi, aveva una grande inventività poetica. La sua scrittura (sempre in dialetto), fra l'altro, era fatta apposta per essere detta. Un giorno gli ho proposto di drammatizzare la lettera nella quale il figlio di Pirandello racconta come il padre avrebbe desiderato concludere i *Giganti*. E lui mi dice: «provo a trarne un monologo, e così i *Giganti* finiranno con la morte di Ilse». Difatti, scrisse in dialetto un bellissimo pezzo nel quale raccontava il contenuto della lettera di Stefano Pirandello, e uno degli attori della Compagnia della Contessa, alla fine dello spettacolo, descriveva la morte di Ilse, dilaniata, lacerata, fatta a pezzi, resa «frammento» dagli ottusi uomini dei monti. Immaginai che venisse assassinata in concomitanza con l'avvento della televisione: il teatro perde il proprio senso, e la televisione pone una pietra tombale sopra all'idea che il mondo possa essere in attesa di Ilse e della sua poesia.

Quindi, li hai finiti tu i «Giganti della Montagna»?

Sì, in questo caso, il testo non finito ha determinato un rilancio della creazione poetica. L'idea di concluderlo è infatti servita a Scaldati per scrivere un monologo e, a me, per dare un finale al mio spettacolo. Perché gli spettacoli sono belli quando hanno una fine: gli spettacoli mi piace finirli. Quindi, anche se il testo non è finito, lo posso finire come mi piace, come voglio, e ciò conferisce completezza all'operazione che eseguo, che non è solo di messinscena di un testo. È una forma di «regia autoriale» – non saprei come definirla altrimenti –, nella quale pongo le premesse di quella che è l'estetica del teatro, che è un'estetica

³³ Franco Scaldati (Montelepre, 13 aprile 1943-Palermo, 1 giugno 2013), drammaturgo, attore e regista. Fra le sue opere teatrali principali, possiamo citare *Il Pozzo dei Pazzi* (1976), *Manu Mancusa* (1978), *Totò e Vicè* (1993), *La notte di Agostino il topo* (2001), *Santa e Rosalia* (2002), *Sonno e sogni* (2003). Come attore, prende parte a numerosi film fra cui *Kaos* (1984) dei fratelli Taviani, *L'uomo delle stelle* (1995) di Giuseppe Tornatore e *Il ritorno di Cagliostro* (2003) di Daniele Ciprì e Franco Maresco. A Palermo, dà vita a un laboratorio teatrale sperimentale nel quartiere dell'Albergheria e contribuisce alla fondazione di vari teatri indipendenti.

completamente autonoma. Di solito, si dice che il teatro chiede in prestito alla pittura, alla letteratura, alla musica, al canto, alla voce. È vero, il teatro chiede tutti questi prestiti, però poi si crea in base ad un'estetica propria.

È difficile definire il teatro, e ancora non si è capito bene, infatti, come definirlo. Se ti chiedessi che cos'è la regia? Tu cosa mi risponderesti?

Difficile! Regia è far rivivere, oggi, sulla scena, un testo che se ne sta chiuso dentro le pagine di un libro...

Ma questo potrebbe farlo anche un attore o un gruppo di attori, senza bisogno di regia. Basta un direttore di scena che dice: «tu entri di qua, tu entri di là»...

Vero. Allora, diciamo che fare la regia di uno spettacolo significa dirigere e orchestrare tutto, armonizzare tutti gli elementi della messinscena (e qui spalanco le braccia come a disegnare un cerchio nell'aria).

Vedi che hai fatto quel gesto di spalancare le braccia? Ecco: normalmente quando chiedo cos'è la regia, nessuno trova la risposta: è una cosa che c'è e non c'è. Mi hanno anche detto: «è posizionare delle luci che illuminino il palcoscenico e gli attori». «Ma – ho risposto –, io non sono l'illuminotecnico, non sono l'elettricista, sono un regista», insomma cos'è la regia? Molti pensano che consista nel dare un'interpretazione critica del testo teatrale; al che rispondo: «come Luigi Squarzina». Luca Ronconi non lo fa, Peter Stein non lo fa, io non lo faccio. Io costruisco uno spettacolo. La regia, per me, è costruire uno spettacolo che, partendo da un testo, risuoni nelle nostre coscienze contemporanee. Se poi mi chiedi quali sono i metodi per fare questa costruzione, ti rispondo che i metodi sono tanti. Quando vedo uno spettacolo, so riconoscere se ha una regia o no, al di là se è bello o brutto: so vedere se, dietro a quello spettacolo, c'è un pensiero che decide e dirige tutto, e cerca di dare all'opera una prospettiva unitaria. Vedo se c'è un architetto e un'architettura.

Se si parla di «non finito» a teatro, quindi, in definitiva, per te non c'è. O meglio: ci sono testi non finiti, ma non ci sono spettacoli teatrali non finiti.

Nel teatro non può esserci il «non finito». Per me, è una contraddizione dire che esiste un «non finito» all'interno di quell'estetica autonoma che è l'estetica teatrale. Non conosco esempi di spettacoli non finiti: ci sono spettacoli che non hanno una conclusione, ma questo non è sufficiente a definirli «non finiti». La presenza stessa di un attore in scena rende difficile parlare di non finito, e infatti, come vedi, ti ho parlato solo di testi «non finiti». Posso fare un discorso simile sul *Non si sa come*, che è un testo non finito, ma il mio allestimento del *Non si sa come* lo trovi non finito?

No. È perfettamente chiuso e concluso. Però, per esempio, il teatro di Leo De Berardinis dal 1965 al 1981 è stato definito «teatro del non-finito», mentre Roberto Latini³⁴, sul suo sito, ha scritto: «immagino il teatro come un non finito, / non finibile. / nella sua natura credo sia l'imperfezione / l'imperfezione come aspirazione / l'imperfezione esatta, netta, giusta, precisa / l'imperfezione simile al difetto / il teatro come difetto. / assolutamente imperfetto».

Nel caso di Roberto [Latini], si tratta di una dichiarazione di poetica. Io, invece, sono ossessionato dalla metodologia. Vorrei che tornasse di moda lo strutturalismo. Perché almeno metteremmo di nuovo delle...

...prigioni...

Sì, hai ragione. Ho bisogno di prigionie! Il teatro ha bisogno di prigionie. Gli spettacoli di Leo [De Berardinis] erano bellissimi, e perfettamente conclusi, dal punto di vista scenico. Poi, se la sua poetica teatrale lo portava a dichiarare che il teatro è un movimento infinito e impossibile da concludere, questo te lo sottoscrivo anch'io. Il teatro in se stesso è una ricerca talmente dinamica che l'architettura costruita una volta è giocoforza che porti a una soluzione aperta, altrimenti non potrebbe offrire la possibilità di ideare la successiva. Tuttavia, questa è un'affermazione di poetica. Se penso a uno spettacolo, ti sfido a fare uno spettacolo non finito: mi sembra una contraddizione in termini, perché gli spettacoli di Leo [De Berardinis], insisto a dire, erano bellissimi e perfettamente finiti. Roberto [Latini] forse fa un ulteriore passo in avanti, e potrebbe pure pensare di creare uno spettacolo non finito. Ma il non finito a teatro, cosa significa?

Probabilmente che il teatro è il simbolo dell'essere umano, sempre in movimento, in continuo mutamento – come diceva Strehler –, che diceva pure che il teatro è l'arte della cosa che non resta, della cosa che si muove. Ed è per questo che è così grande.

Anche queste sono dichiarazioni di poetica, e secondo me oggi bisogna fare una distinzione molto netta tra le poetiche astratte e il «teatro» in sé. Le affermazioni di Roberto [Latini], tutte quelle che ho letto, sono piene di poesia. Lui è un poeta della scena, uno dei più bravi in circolazione. Al di là della poetica, comunque, nei suoi spettacoli, noto una grande spinta propulsiva verso il lavoro successivo. Il non finito, infatti, può essere inteso anche come «aperto». Quando si parla di non finito, mi vengono in mente Michelangelo, Rosso Fiorentino. Ci sono delle opere di Rosso che sono «non finite» per scelta, e per me, che guardo alla struttura

³⁴ Roberto Latini (Roma, 1970), autore, attore, regista. Ha al suo attivo una trentina di *pièces* teatrali, alcune delle quali messe in scena dalla compagnia Fortebraccio Teatro, da lui stesso fondata. I suoi maestri sono Leo de Berardinis e Perla Peragallo.

d'insieme, invece sono perfettamente finite, perché vi colgo l'idea generale, il costruito, l'essenza del «movimento imprigionato» che è della grande opera d'arte.

In effetti, Michelangelo, nei «Prigioni», voleva mostrare lo sforzo della statua nel liberarsi dalla pietra. Rosso Fiorentino, in controtendenza rispetto a Raffaello, aveva adottato il «non finito» per affermare il suo distacco intellettualistico dalle piacevolezze divulgative... Ma in teatro è diverso, perché il regista non lavora da solo, è come un direttore d'orchestra.

Leo De Berardinis aveva una cadenza, una «mano» classica nei suoi spettacoli; Roberto [Latini] invece è più sul versante anticlassico: si ripete la divergenza tra due artisti che hanno avuto un terreno comune, così come è nel Rosso e in Pontormo, che partono da Michelangelo per poi differenziarsi in maniera assoluta... Comunque, uno dei compiti del regista di teatro è quello di dare una «forma» allo spettacolo. Parlare di non finito a teatro (e non nei testi teatrali), mi sembra non realistico, nessuno fa uno spettacolo non finito. Cosa vuol dire?

Fin dai primi anni Ottanta, hai spesso scelto di mettere in scena romanzi «non finiti», come per esempio «Ebdòmero» di De Chirico³⁵ (1979) o «Sulla strada» di Kerouac³⁶ (1982), e autori con una certa propensione verso il non finito come Beckett, Parise, Čechov, Pirandello. Mi sembra un vero e proprio percorso attraverso il non finito...

Čechov, in realtà, è finitissimo.

Sì, però, lascia molti margini di libertà a un regista...

Sì, ma allora bisognerebbe che tu facessi una premessa su cos'è il *non finito*, perché l'argomento è interessante e dovrebbe essere sviluppato. Dal mio punto di vista non di studioso ma di regista, le opere di Čechov sono finite. Per quanto riguarda *Sulla strada* di Kerouac, lo trovo un racconto finito, cioè un racconto che ha una struttura che si conclude.

³⁵ *Ebdòmero* di Giorgio de Chirico. Regia di Federico Tiezzi. Con Marion D'Amburgo, Alga Fox, Sandro Lombardi, Carlo Mori, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi, Luca Vespa. Arredo di Alessandro Mendini, Paola Navone, Daniela Puppa, Franco Raggi. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Compagnia Il Carrozzone. Firenze, «Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili», Teatro Affratellamento, 11 maggio 1979.

³⁶ *Sulla strada* di Marion D'Amburgo e Federico Tiezzi, dal romanzo di Jack Kerouac. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti (Marilou), Marion D'Amburgo (Venezuela), Mario Carlà (Bull Lee), Sandro Lombardi (Sal Paradiso), Rolando Mugnai (Ed Dunkel), Grazia Romàn (Terry), Federico Tiezzi (Dean Moriarty). Scene di Tanino Liberatore. Musiche di Jon Hassell. Costumi di Loretta Mugnai. Scarpe di Stefania Sarsini. Compagnia Magazzini Criminali – Assessorato Cultura Comune di Scandicci. Venezia, «La Biennale», Teatro Malibran, 28 maggio 1982.

«Ebdòmero»?

Ebdòmero è solo un romanzo parecchio stravagante. Questo sforzo scrittorio di De Chirico potremmo forse metterlo fra le cose non finite. Più che «non finito», lo definirei però «aperto»: è un romanzo aperto, che mi ha dato la possibilità di creare uno spettacolo aperto, in movimento, suddiviso in varie scene, in cui le immagini si inseguono una nell'altra, in cui non c'è una possibilità di sintesi...

Le opere di Shakespeare sono aperte?

Meno, perché Shakespeare procede per parole, mentre De Chirico va avanti per immagini, e la parola in qualche maniera definisce, crea un contorno, crea un confine, crea un campo energetico differente e comunque si tratta di un campo energetico chiuso: il racconto che avviene attraverso le parole, perciò, è un campo energetico chiuso. Fra i testi non finiti, oltre ai *Giganti della montagna*, conosco *Roberto il Guiscardo* di Kleist, che a un certo punto, però, ho voluto concludere. Ne feci uno spettacolo riscrivendo la parte finale del testo e l'ho recitato io stesso³⁷.

Era il 1985, vero? Lo stesso periodo della trilogia «Perdita di memoria»...

Sì. Per *Perdita di memoria*, scrissi tre testi che erano davvero «non finiti»: *Genet a Tangeri*³⁸, *Ritratto dell'attore da giovane*³⁹ e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*⁴⁰. A dire il vero, non si trattava neanche di testi, erano piuttosto dei libretti.

Anche quello che scrivesti per «Sulla strada» era un libretto?

³⁷ *L'ultimo discorso di Roberto il Guiscardo* di Federico Tiezzi (Erice, «Le giornate delle Arti», Cinema Vittoria, 20 dicembre 1985).

³⁸ *Genet a Tangeri (Tragedia barbara)* di Federico Tiezzi. Progetto scenico e regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti (Divina Mimosa), Marion D'Amburgo (Jean Genet), Sandro Lombardi (William Burroughs), Rolando Mugnai (Bulkaen), Federico Tiezzi (Rainer W. Fassbinder). Colonna sonora di Sandro Lombardi. Costumi di Loretta Mugnai. Compagnia Magazzini Criminali – Assessorato Cultura Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1984.

³⁹ *Ritratto dell'attore da giovane (Dramma notturno)* di Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti (La Muta), Marion D'Amburgo (Marion), Sandro Lombardi (Sandro), Rolando Mugnai (Il Muto), Federico Tiezzi (Simon Mago). Scene di Manola Casale. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Costumi di Loretta Mugnai. Compagnia Magazzini Criminali – Assessorato Cultura Comune di Scandicci. Scandicci, Teatro ai Magazzini, 27 aprile 1985.

⁴⁰ *Vita immaginaria di Paolo Uccello (Frammento)* di Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Con Julia Anzilotti, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Rolando Mugnai, Federico Tiezzi, Emanuela Villagrossi. Scene e costumi di Manola Casale. Colonna sonora di Sandro Lombardi. Compagnia Magazzini Produzioni – Assessorato Cultura Comune di Scandicci. Venezia, «La Biennale», Teatro La Perla, 17 ottobre 1985.

Sì, è un libretto anche quello.

È un testo finito?

No.

Quindi, scrivi testi non finiti?

Più o meno.

Scrivi testi non finiti che però metti in scena in modo finito?

È così. Non scrivo dei testi, però. Sono dei libretti, e i libretti per esistere hanno bisogno di una musica. La mia musica è quella che scrivo sulla scena.

Sono partiture incompiute, allora?

Sì.

Cos'è che ti attrae di un testo non finito?

Mi attrae la possibilità di lasciare aperta un'opera, di lasciarla a metà.

Però in scena senti la necessità di finire i testi non finiti?

Sì. Teatralmente i miei spettacoli sono tutti molto ben fatti, molto conclusi, molto chiusi.

Testi come «Vita immaginaria di Paolo Uccello» o «Sulla strada», quindi, sono da vedere e non tanto da leggere?

Sì, da leggere sono meno importanti. Mentre *I giganti della montagna* è un testo drammatico già importante all'origine, nel mio caso, no. Proprio perciò ho parlato di libretti, come se fossi l'autore di libretti d'opera, come se fossi Boito o Giacosa o Illica, come se fossi Illica per Puccini. Solo che io sono allo stesso tempo Illica e Puccini: però la musica, nel mio caso, è la scrittura scenica, non letteraria. E sai cos'è la scrittura scenica? È un sintagma inventato per Carmelo Bene, nel 1970, da Giuseppe Bartolucci, il grande critico dell'«Avanti», e sta a indicare ciò che si scrive con i mezzi del teatro sulla pagina bianca del palcoscenico.



I giganti della montagna (Compagnia Lombardi-Tiezzi, 2007), con Andrea Carabelli, Clara Galante, Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo, Alessandro Schiavo (foto di Marcello Norberth).

INCOMPIUTEZZA AUTORIALE E ORIGINE FILOSOFICA IN «FILM» DI SAMUEL BECKETT

Luigi Ferri

1. *Premessa*

Film, opera cinematografica di Samuel Beckett, non può dirsi, in senso stretto, un'opera incompiuta; e questo perché dal momento in cui una pellicola è regolarmente prodotta, deve essere considerata un'opera finita, pronta per la distribuzione e la fruizione da parte del pubblico. Dunque *Film*, se considerato in questi termini, risulta essere un lavoro portato a pieno compimento. Tuttavia, esaminando con cura ogni aspetto dell'opera, non mancano di venire alla luce elementi in grado d'incrinare un'altra fondamentale, e qui apparente, condizione di compiutezza: la compiutezza delle intenzioni autoriali. Il dubbio è dei più gravi, perché sembra mettere in crisi la certezza che le intenzioni dell'autore si siano completamente trasferite, dal progetto originario, alla pellicola a cui assistiamo. La domanda è dunque: *Film* può essere considerato un'opera completamente beckettiana? Oppure il processo di trasformazione degli intenti autoriali si è interrotto, producendo un'opera non beckettianamente compiuta? E quanto questo fattore incide sulle possibilità interpretative del film?

Gli elementi che questo lavoro tenterà di raccogliere ed esaminare gettano interessanti luci ermeneutiche su di un'opera negli ultimi anni sempre più rivalutata dagli studiosi come esperienza non marginale del percorso artistico beckettiano. In questa indagine si cercheranno le tracce di quella sottile linea d'ombra che, impercettibilmente, separa ciò che *Film* è, da ciò che invece avrebbe dovuto essere.

2. *Sulle tracce di un'incompiutezza sfuggente*

La natura problematica di *Film*¹ è assai evidente e non sono mai mancati studiosi pronti a sottolinearla; eppure, come qui si vedrà, tali problemi non mo-

¹ *Film* (1965), regia di Alan Schneider, soggetto e sceneggiatura di Samuel Beckett. Direttore della fotografia: Boris Kaufman. Attore protagonista: Buster Keaton.

strano direttamente un'incompiutezza autoriale. Chiarire se questa incompiutezza esiste e in che misura è però una questione decisiva: a ciò è legato il valore di *Film* all'interno del *corpus* beckettiano.

A lungo la critica ha riservato giudizi severi al lavoro cinematografico di Beckett e Schneider, spesso perfino bollandolo come un progetto fallito. Il fallimento proclamato dai critici, però, è quasi sempre legato alla realizzazione tecnica del film: nella pellicola, infatti, abbondano gravi errori e sviste grossolane, dovuti per lo più all'inesperienza del regista. Anche l'accoglienza da parte del pubblico, che fu quasi ovunque all'insegna della freddezza o dell'indifferenza, sembra confermare l'esito negativo del lavoro². Questi «fallimenti», comunque, sono incapaci di decretare per *Film* un'incompiutezza autoriale: imperfezione e insuccesso si legano solo secondariamente all'indagine di cui, qui, ci occuperemo.

Più incentrata sul lavoro di Beckett è l'analisi di Gontarski, che sostiene che la scarsa familiarità dell'autore col *medium* cinematografico abbia generato un'opera prevalentemente «formale ed esterna», piuttosto che realmente legata a un «tema» profondamente ed esistenzialmente sentito³. L'accusa lascia pensare che il mancato compimento delle intenzioni di Beckett si sia realizzato già in lui, mentre scriveva la sceneggiatura; e consisterebbe in uno sforzo creativo non coronato dal successo, in un incompleto sviluppo dello spunto filosofico in immagine dell'interiorità:

Beckett's major creative problems here were to develop and to shape visual images not in order to embrace Berkeley's idealism but rather to explore the essential human consequences that follow from the philosophical proposition⁴.

In realtà non si può essere del tutto d'accordo con questa critica a *Film*: se l'integrità formale con cui la sceneggiatura nasce può far sembrare il suo nucleo drammatico una sorta di piccolo teorema nato *ad hoc* per il cinema, bisogna fin qui anticipare che le ragioni di tale integrità sono ben altre, come in questo lavoro si cercherà di mostrare; e affondano le radici in una riflessione filosofica che, forse, è stata solo in parte vagliata in relazione al cortometraggio.

Quello che, fin da una prima occhiata, risulta veramente essere un macroscopico segno dell'incompiutezza d'intenti in *Film*, è la difformità tra la storia narrata da Beckett nella sceneggiatura e la storia narrata nel «prodotto finito», cioè nell'opera cinematografica congedata. Questa diversità fra script e pellico-

² Sul presunto fallimento di *Film* si veda l'interessante carrellata di opinioni critiche raccolte da Sandro Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 149-153.

³ «*Film* seems to be one of Beckett's least existential works, since essence exists well before being. What we are left with in *Film* is a string of unsolved problems» (Stanley E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity*, in Morris Beja, Stanley E. Gontarski, Pierre Astier (a cura di), *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1963, p. 136).

⁴ S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 130.

la riguarda soprattutto un'intera lunga situazione iniziale, in cui il protagonista Oc (Occhio) «fruga con lo sguardo alla ricerca di Og»⁵ (Oggetto, l'altro protagonista), incrociando nella sua ricerca oculare tutta una serie di altre presenze: coppie a passeggio o in bicicletta, persone in carrozza, lavoratori che si avviano senza fretta al lavoro, individui intenti a osservare un manifesto o una vetrina, e così via. In definitiva, persone chiaramente «soddisfatte nel *percipere e percipi*»⁶. Og, il protagonista in fuga, avrebbe dovuto correre «in direzione opposta a tutti gli altri»⁷, manifestando subito una fortissima diversità rispetto ai normali individui precedentemente inquadrati. Purtroppo, tutta la scena era stata invece girata in modo inadeguato, risultando affetta da un noioso disturbo stroboscopico che l'aveva resa inguardabile; così Beckett si era deciso a eliminarla. Ciò che oggi vediamo quando guardiamo il film, dunque, è il frutto di tagli e aggiustamenti in corso d'opera, con una conseguente «translation of intention»⁸ su cui sembra opportuno indagare. La sequenza tagliata, a lungo ritenuta persa o distrutta, è stata recentemente ritrovata fra il materiale del produttore Barney Rosset; è attualmente in corso un reperimento fondi per un documentario – che avrà il titolo di *NotFilm* – in cui sarà finalmente resa pubblica. Nel documentario potremo anche udire alcune conversazioni tra Schneider, Kaufman, Rosset e Beckett registrate all'insaputa di quest'ultimo durante alcune riunioni di preparazione a *Film*; conversazioni che, a quanto sembra, sono in grado di gettare interessanti luci interpretative – in prospettiva filosofica – sulla discussa e controversa opera cinematografica beckettiana⁹.

Dunque, l'opera visiva non corrisponde al progetto originario della sceneggiatura. Ma, a veder bene, questa incompiutezza della pellicola rispetto alla storia dello script è un elemento formale, che non comporta alcun significativo cambiamento contenutistico nel film; infatti, anche in assenza dell'incipit previsto inizialmente, *Film* non risulta smarrire quel nucleo drammatico che costituisce il cuore del racconto. In altre parole, i tagli avvenuti nel passaggio dalla sceneggiatura all'opera visiva non paiono essere così rilevanti, tanto da lasciar supporre una «traslazione» – né tantomeno un tradimento – degli intenti di Beckett.

⁵ S. Beckett, *Teatro completo*, introduzione e note di Paolo Bertinetti, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 353.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ L'espressione è usata dallo stesso Beckett in una lettera a Alan Schneider (cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 145, n. 9).

⁹ Cfr. <http://filmby.samuelbeckett.com> e la segnalazione su <http://www.samuelbeckett.it/?p=3400> di Federico Platania (consultazione dell'aprile 2014). Inoltre, a proposito del nastro audio, sappiamo che «le conversazioni vennero registrate all'insaputa di Beckett con un registratore sistemato sotto il tavolo, e una trascrizione di esse è stata poi pubblicata [in S. E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 101-111, 187-192]» (James Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* [1996], traduzione di Giancarlo Alfano, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 2001, p. 615).

Al contrario: la perdita dell'incipit originario ha reso possibile l'aggiunta dell'attuale incipit di *Film*, ovvero il primissimo piano dell'occhio di Buster Keaton, inquadratura che introduce meglio di qualsiasi altra la «legge» berkeleyana che anima l'opera, oltre a essere un'immagine che, da sola – richiamandosi a quella ancora più celebre dell'occhio nell'obiettivo della macchina da presa di Vertov¹⁰ – è bastata a decretare l'importanza cinematografica del lavoro beckettiano nella storia del cinema, date le probabili citazioni che in seguito suscitò¹¹. Se dunque le differenze macroscopiche tra script e film sono da considerarsi meramente formali, perché Beckett parlò di «translation of intention»? A cosa si riferiva? E inoltre, perché Beckett ritirò il proprio giudizio positivo sull'opera? Che tipo di tradimento è avvenuto, di tipo non formale, tra la scrittura e la pellicola? Tutte queste domande appaiono lecite, poiché sappiamo che Beckett – dopo un'iniziale soddisfazione – era rimasto a poco a poco sempre più deluso dall'esito finale del lavoro. I motivi di questa delusione, in realtà, sono stati – da quanto emerge dalle lettere con Schneider – anch'essi di tipo formale: sviste in fase di produzione, errori, minor controllo sul *medium* di quanto auspicato, scarsa distribuzione¹². Eppure, qui ci troviamo di fronte a un film che, secondo altri velati indizi, aveva suscitato nell'autore una vera e propria sensazione di inadeguatezza, tant'è che negli anni successivi lo stesso Beckett non aveva rifiutato alcune proposte di *remake*¹³. Ma perché fare un *remake*? Solo per correggere errori di regia? In realtà, è lecito pensare che Beckett acconsentisse a rifare *Film* per renderlo più adeguato a certe sue intenzioni che non si erano compiutamente realizzate:

Secondo quanto dichiarato da Edward Beckett in una intervista del 1995 [...] (ma non si sa bene se sia un'opinione di Edward o il riferimento a un'opinione

¹⁰ *L'uomo con la macchina da presa*, regia, sceneggiatura e montaggio di Dziga Vertov, 1929. Boris Kaufman, direttore della fotografia di *Film*, era fratello minore di Vertov.

¹¹ Dopo *Film* (che comunque ha sempre Vertov come più illustre precedente) molti sono i primi e primissimi piani di occhi che si aprono fissando direttamente la cinepresa. Su tutti, per vicinanza di data e somiglianza, prevale la citazione di Stanley Kubrick in *2001: Odissea nello spazio*, del 1968. È poi a questo film di Kubrick che forse vanno ricondotte altre citazioni successive, in *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e *Cube* (Vincenzo Natali, 1997). Comunque, Gontarski sbaglia ad attribuire scarso peso all'incipit di *Film* solo perché nato quasi casualmente (cfr. S.E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 135): infatti, in tal modo, qualunque scelta e cambiamento operato in corso d'opera da un autore diventa «casuale». Anzi, la riflessione di Beckett sull'atto del vedere si doveva essere, per forza di cose, assai approfondita durante la produzione della pellicola. Inoltre, è fuor di dubbio che l'occhio rivesta in *Film* un'importanza capitale, legato com'è al tema dell'identità. È opportuno ricordare che «il titolo originale di *Film* era *Eye* [Occhio] e che la pronuncia inglese della parola si confonde con quella di *I* [io]» (Rosario Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», n. 42, p. 66). Cfr. anche Alan Schneider, *Come è stato girato «Film»*, in S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 866.

¹² Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 144-145.

¹³ «Beckett ha in più di un'occasione ventilato la possibilità di girare una nuova versione di *Film*, un remake più lungo e approfondito, forse addirittura un autentico film e non più un corto» (ivi, p. 155).

di Samuel [...] l'originale pellicola di *Film* non [era] del tutto vicina all'opera come era stata concepita dall'autore¹⁴.

La traccia è labile; però è quanto basta per formulare l'ipotesi che l'autentico motivo di insoddisfazione consista proprio in un incompleto trapasso delle intenzioni artistiche: da come Beckett immaginava il film, a come il film è riuscito. Dunque non tutto sarebbe andato secondo i piani, e la difformità fra le intenzioni originarie e la pellicola si situerebbe a un livello più profondo di quanto visto finora. Se questa ipotesi è vera, servirà un raffronto più accurato tra i due volti dell'opera – Lettura e Visione – al fine di rivelare le tracce concrete dell'incompiutezza autoriale.

A questo punto, una domanda: quali erano le reali intenzioni dell'autore su *Film*? Se da un punto di vista macroscopico, come si è appena visto, non sembra che i cambiamenti tra le due parti siano così rilevanti, occorrerà indagare con uno sguardo più attento a qualche altra, più sottile ma sostanziale difformità.

3. *Incompiutezza ermeneutica?*

L'opera cinematografica di Beckett può sembrare affetta da una sorta di «incompiutezza ermeneutica»: stenta, cioè, a essere comprensibile – almeno nei reali contenuti pensati dall'autore – senza la lettura dello script. D'altra parte la sceneggiatura vincola l'interpretazione della pellicola, chiudendola a tutta una serie di altri avvicinamenti ermeneutici – soprattutto in prospettiva cinematografica pura – che invece l'opera visiva, più aperta perché più indeterminata, permette e incoraggia. Tant'è che *Film* è stato spesso studiato da esperti di cinema come riflessione meta-cinematografica: approccio giustificato quasi sempre escludendo il contenuto dello script dall'interpretazione¹⁵.

Con *Film* ci troviamo di fronte a un caso in cui opera filmica e sceneggiatura coesistono e necessitano l'una dell'altra: fenomeno raro, se si pensa che una pellicola dovrebbe essere, come opera autonoma, completamente fruibile e comprensibile in se stessa. In *Film* tale completezza non esiste: la comprensibilità dell'opera è spezzata in due momenti separati, la Lettura e la Visione. Sebbene questo bifrontismo risulti un ulteriore elemento di interesse e complessità – estremamente simbolico, in un film dove il protagonista è scisso in due componenti identiche, ma che non si sovrappongono¹⁶ – è giusto supporre che Beckett non

¹⁴ Ivi, p. 157.

¹⁵ Interpretazione in chiave keatoniana: cfr. Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 71. Cfr anche S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 75-93. Per interpretazioni in chiave cinematografica, cfr. ivi, pp. 53-70.

¹⁶ Ci sia permesso rimandare al nostro precedente lavoro su *Film*, in cui, a proposito dell'autonomia delle singole parti – Lettura e Visione – e sul loro «investimento» reciproco, vedevamo

abbia perseguito intenzionalmente tale risultato e che, al contrario, sia stato per lui un fattore di delusione. Però è dubbio pensare che a Beckett interessasse mostrare le viscere dell'opera agli spettatori; solitamente aveva sempre preferito nascondere, piuttosto che rivelare. Anche in *Film* sappiamo che, già in fase di scrittura, aveva operato una serie di tagli volti a rendere sempre più indeterminata e astratta la vicenda narrata¹⁷. Insomma, si può affermare senza troppi dubbi che per Beckett non fosse affatto un problema se i presupposti filosofici alla guida del dramma risultavano incomprensibili, se gli pseudo-nomi dei due frammenti umani (Oc e Og) restavano sconosciuti, se il segreto di questa coppia rimaneva, nel culmine conclusivo, un misterioso rovello: in fondo il film non fa altro che mostrare la visione, incapace per sua natura di far vedere ciò che visibile non è. I concetti non si mostrano, perché non visibili all'occhio. Così come la forza di gravità non è visibile se non per la sua azione sui gravi, allo stesso modo non è visibile l'*esse est percipi* se non per le sue gravi conseguenze sugli esseri. La legge berkeleyana è completamente invisibile, pur rimanendo il fulcro nascosto, la drammatica forza di gravità che mette in moto tutta la penosa vicenda umana del film.

Ciò che in apparenza potrebbe sembrare un'«incompiutezza ermeneutica» della pellicola, ovvero una mancanza di autonomia rispetto allo script, è in realtà, da parte di Beckett, il risultato di una scelta rigorosa e coerente, simile a quella che si ritrova in gran parte della sua produzione: la scelta, cioè, di scindere ciò che l'autore vede nella sua opera, da ciò che la sua opera fa vedere¹⁸. Ancora una volta dobbiamo cercare le cause della delusione di Beckett da un'altra parte.

4. *Inseguendo Beckett*

A questo punto, per scoprire la vera natura dell'incompiutezza d'intenti che affligge l'opera, occorrerà immaginare di trasformarsi in Oc e lanciarsi – non visti – in un ossessivo pedinamento di Beckett alle prese con la realizzazione di *Film*.

Il 27 febbraio 1963, durante una visita a Parigi, Barney Rosset sorprende

l'emblema di un'arte scissa come l'uomo beckettiano; un'arte che diventa emblema di una condizione esistenziale tragica, labirintica e insostenibile (Luigi Ferri, *Filosofia della visione e l'Occhio Palindromico in «Film» di Samuel Beckett*, in *Il Racconto e il Romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 189-216).

¹⁷ Cfr. S. E. Gontarski, «*Film» and Formal Integrity* cit., pp. 131-133.

¹⁸ «Il successo o il fallimento al livello del pubblico non mi ha mai interessato molto: in effetti mi sento molto più a mio agio con il secondo [...]. E non posso evitarmi di sentire che il successo di Godot è stato ampiamente il risultato di un'incomprensione, o di numerose incomprendimenti [...]» (Lettera di Beckett a Schneider, in occasione della fallimentare prima americana di *Aspettando Godot*; tratta da J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 495).

Beckett con un'«offerta tentatrice»¹⁹: scrivere la sceneggiatura per un dramma televisivo della durata di circa trenta minuti. Il progetto, che in seguito sarebbe virato in direzione cinematografica, prevedeva la trasposizione di tre drammi, scritti dai tre autori più noti di quella corrente che Martin Esslin aveva felicemente definito «Teatro dell'Assurdo»: Beckett, Ionesco e Pinter. Beckett, che fin da giovane aveva amato il cinema di un amore particolarmente intenso, accettò. Il primo nucleo dell'opera beckettiana, che in seguito avrebbe preso nome di *Film*, vedeva la luce già il mese successivo: era il 9 aprile 1963. Quel giorno Beckett, nella sua solitaria villetta di campagna a Ussy, terminava una prima versione della sceneggiatura iniziata solo quattro giorni prima²⁰. È noto che Beckett non era solito scrivere di getto le proprie opere: era uno scrittore tormentato, costretto a combattere terribilmente contro se stesso, anche solo per trovare qualche parola; scrivere era per lui uno scavo, una distillazione al fuoco di un tormento interiore. Nel caso di *Film*, però, l'abbozzo aveva preso forma in pochi giorni, quasi di getto; il che lascia supporre che l'autore avesse subito le idee molto chiare²¹.

Nella prima stesura già emerge il *percipi* berkeleyano, la cui importanza drammatica viene aumentata nella versione successiva, del 22 maggio, anche se, contemporaneamente, in qualche misura relativizzata²². Infine, la terza versione è dell'anno successivo, del 20 luglio 1964. Queste tre fasi della stesura di *Film*, però, vanno messe maggiormente a fuoco. Le prime due, infatti, erano state elaborate «in solitaria» da Beckett. Invece, lo *Shooting Script* del luglio 1964 è composto a New York, in una paziente consultazione tra Beckett, Alan Schneider (regista), Boris Kaufman (direttore della fotografia) e Joe Coffey (cameramen)²³. È qui che il nucleo drammatico originario viene convertito in una modalità operativa; in altre parole è in quest'ultimo passaggio che i concetti astratti e letterari dell'*esse est percipi*, della scissione fra Og e Oc e del loro misterioso rapporto reciproco, trovano una modalità concreta di manifestarsi sullo schermo. Beckett non aveva chiaro, infatti, come la sua idea avrebbe potuto essere realizzata tecnicamente; è qui, dunque, che interviene il passaggio più importante, la transizione, la concretizzazione dell'astratto. Questo evidenza, del resto, la natura letteraria della sceneggiatura originale: prima della conversione in copione tecnico, il testo di *Film* è più simile ad un raccon-

¹⁹ Ivi, p. 596.

²⁰ Cfr. Paolo Bertinetti, *Informazioni e Note*, in S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 864. Cfr. S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity*, pp. 129-130. Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 597.

²¹ Cfr. S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 130.

²² *Ibidem*. Sebbene il residuo filosofico che soggiace e mette in moto l'intera vicenda sia l'*esse est percipi*, Beckett si affretta a dire che il suo effetto non è altro che un «puro espediente strutturale e drammatico e non possiede alcun valore di verità» (S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 351).

²³ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 615.

to che ad un vero e proprio script. L'operazione messa in atto nella produzione della pellicola, dunque, sembra essere più vicina alla trasposizione cinematografica di un racconto piuttosto che alla realizzazione fedele di indicazioni totalmente esplicitate dall'autore. Autore, del resto, che si sentiva in lotta con un *medium* ancora sconosciuto: il suo modo di lavorare al racconto denota il suo essere proiettato più nell'intuizione del cinema che non nella sua effettiva conoscenza tecnica²⁴.

Messo a punto il copione, scelto il luogo esterno delle riprese, ricostruito in studio l'interno della stanza, visitato un Buster Keaton scettico e silenzioso, finalmente si poteva procedere con le riprese vere e proprie; che però

[...] furono caratterizzate dal timore, addirittura dal panico. Quando arrivarono i provini degli esterni filmati nei primi caotici giorni fu chiaro che si trattava di un disastro quasi completo. C'erano problemi d'illuminazione, di traffico, di recitazione e di cinepresa – a causa delle oscillazioni del carrello sul selciato irregolare – ma soprattutto c'era un effetto stroboscopico, perché Schneider, al debutto come regista cinematografico e dunque inconsapevole di alcune caratteristiche tecniche del nuovo mezzo, aveva fatto dei movimenti orizzontali di macchina inquadrando le comparse avanti e indietro per la strada, senza sapere che ciò avrebbe creato problemi. La sequenza era inguardabile e il basso *budget* non permetteva di fare delle nuove riprese. L'atmosfera si fece pesante e scoppiarono i primi litigi, ma Beckett suggerì di eliminare tutta la scena [...] ²⁵.

Secondo la testimonianza dello stesso Schneider, la risoluzione di rimuovere l'incipit originario non era stata, per Beckett, una decisione troppo sofferta:

Mentre l'atmosfera si stava colmando di rancore e amarezza, Sam propose con voce calma la soluzione estrema: eliminare l'intera sequenza. Avremmo cominciato con Buster che correva lungo il muro (preceduto dall'occhio di Oc). Pensava che avesse più senso. In ogni caso non era mai stato veramente convinto che tutte quelle persone stessero bene nella scena d'apertura²⁶.

Finalmente le cose andavano migliorando: le riprese sul set in studio erano meno problematiche e Keaton dava veramente il meglio di sé. A un certo punto vennero addirittura apportate alcune piccole modifiche al copione originario, modifiche di cui Beckett era entusiasta:

²⁴ «The most revealing portions of the notebook versions demonstrate Beckett's struggling with his medium, trying to subjugate it to theme. Most of his problems were technical» (S. E. Gontarski, *Film» and Formal Integrity* cit., p. 130).

²⁵ J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 617.

²⁶ Alan Schneider, *Come è stato girato «Film»*, in S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 871 (da ora in poi, solo S. Beckett, *Teatro completo* cit.).

Nel poggiatesta della sedia a dondolo di cui ci servivamo c'erano due fori che cominciarono a fissarci con sguardo torvo. Sam ne fu entusiasta e ci spinse a includere il poggiatesta. La cartellina da cui venivano estratte le fotografie aveva due occhielli [*eyelets*] ben proporzionati. Un altro paio di occhi che Og avrebbe dovuto evitare. Finimmo col perlustrare il set alla ricerca di altri occhi: sulle pareti, tra i materiali di scena, dappertutto²⁷.

Un'altra interessante scoperta era stata la fotografia della statuetta d'orante, suggerita a Beckett da Avigdor Arikha, a Parigi, prima della partenza per New York²⁸. In questo clima finalmente ristabilito, la produzione continuò a pieno ritmo e, ben presto, fu portata a termine. L'ultima fase, ovviamente, era costituita dal montaggio. Il montatore, almeno nelle iniziali intenzioni, era stato scelto sulla base di una curiosa necessità: «avevamo bisogno» racconta Schneider «di un montatore privo di un ego troppo forte»²⁹. Difficile dire se Sidney Meyers rispondesse a questo requisito. Probabilmente no. Da alcune testimonianze, infatti, sembra che l'ego di Meyers non fosse particolarmente docile:

Il lavoro di montaggio richiese molta cura – e fu un'impresa ardua. Sidney cercava, garbatamente, di cambiare l'impronta che avevamo dato durante le riprese, e Sam e io, in modo diverso, cercavamo, sempre garbatamente, di farlo rimanere fedele a essa. [...] Parlammo, discutemmo, provammo soluzioni diverse, dalla moviola allo schermo e di nuovo alla moviola, per far sì che risultasse quanto più possibile il film che Sam aveva immaginato fin da principio³⁰.

Quello che più colpisce dal resoconto di Schneider, qui e altrove, è l'esplicito riferimento alla volontà di Beckett. Volontà che, sembra, quasi tutti faticassero a comprendere e realizzare pienamente. Il resoconto di Schneider, infatti, inizia proprio con queste parole:

[...] dall'idea originaria allo stacco finale, sono stati la visione e il tono particolari stabiliti da Sam che tutti noi ci siamo sforzati di esprimere nel film [...]. A volte coglievamo la visione di Sam chiaramente. A volte la rifiutavamo. A volte, molte volte purtroppo, abbiamo cercato di esprimerla senza riuscirci. Una volta o due l'abbiamo probabilmente trasformata in qualcosa di diverso; forse, sono le generose parole usate in seguito da Sam, facendole acquisire «una dimensione e valore suoi propri che sono assai più validi di qualsiasi trasposizione di inten-

²⁷ Ivi, p. 874.

²⁸ In J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 617 si scambia erroneamente l'immagine di questa statuetta d'orante con la testa del dio sumero Abu. In realtà, cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 16-17.

²⁹ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 868.

³⁰ Ivi, p. 875. Comunque, il rapporto fra Meyers e Beckett fu dei più amichevoli e durò a lungo. I due, infatti, si trovavano a proprio agio discutendo di pittura e di musica, argomenti su cui entrambi erano ferratissimi (cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 619).

zioni puramente efficiente». Nel corso del lavoro comunque, era stata proprio quella fedele trasposizione di intenzioni che ci eravamo sforzati di ottenere³¹.

Il lavoro di équipe, come si sa, è quasi sempre un'esperienza frustrante per un autore: sono in agguato interpolazioni, travisamenti, modifiche o boicottaggio delle idee; tutto ciò contrasta fortemente con l'autonomia autoriale. Del resto, il cinema è un'arte che più di ogni altra nasce da un intenso lavoro di squadra, realizzandosi grazie al contributo di molteplici e differenti professionalità. Questo brano di Schneider è fondamentale, perché rivela che *Film* non è esclusivamente «figlio» di Beckett. Alcune righe del testo evidenziano con chiarezza una corrente di tensioni contrastanti manifestatesi durante la realizzazione dell'opera: si parla infatti di «cogliere chiaramente la visione di Beckett» oppure di «rifiutarla»; di «esprimerla senza riuscirci»; addirittura di averla «trasformata una o due volte in qualcosa d'altro». Questa è dunque la testimonianza del regista, che ammette uno *sforzo* non pienamente riuscito³².

4.1 «A volte coglievamo la visione di Sam chiaramente»

Forza primaria e motore dell'opera è l'*esse est percipi* berkeleyano; nucleo esistenziale del film, invece, è la scissione dell'individuo protagonista in Occhio e in Oggetto. «Forza primaria» e «nucleo esistenziale» sono interconnessi, ma non necessari: in seguito si vedrà con più chiarezza il rapporto esistente fra l'*esse est percipi* e la scissione in Oc e Og³³. Qui comunque preme sottolineare che Schneider, quando parla del tema del film, compie una netta semplificazione. Infatti dice:

È un film sull'occhio che percepisce, sul percetto e il percipiente – due aspetti dello stesso uomo. Il percipiente desidera follemente percepire, mentre il percetto cerca disperatamente di nascondersi. Alla fine, uno dei due vince³⁴.

Non che sbagli: anzi, il meccanismo drammatico è davvero tutto qui. Ma in realtà, il tema profondo dell'opera rimane nascosto alle spalle di questo

³¹ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 865.

³² Inizialmente Beckett si era mostrato molto comprensivo nei confronti della traslazione operata in *Film*. In una lettera a Schneider da Parigi, del 3 marzo 1965 afferma: «I am on the whole pleased with the film, having accepted its imperfections, for the most part perceptible only to insiders, and discern how in some strange way it gains by its deviations from the strict intention and develops something better. [...] The few reactions I have had from others are strongly positive». Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 145, n. 9.

³³ Cfr. *intra*, § 12.

³⁴ Tratto da J. Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* cit., p. 615. In S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 866, Schneider afferma: «La trama di questo film fortemente insolito, dominato dalle immagini, consisteva semplicemente [corsivo mio] nel tentativo di Og di sfuggire a ogni percezione, tentativo destinato a fallire per l'impossibilità di liberarsi dalla percezione di sé. Alla fine vedremo che Og = Oc. «*Quod erat demonstrandum*»».

meccanismo ed è – prime parole della sceneggiatura! – «il tentativo di non essere»³⁵: tentativo destinato drammaticamente a fallire. L'uomo infatti – nella schematica rappresentazione proposta da *Film* – è costituito da due istanze: Og è la parte che non vuole esistere; poiché «essere è essere percepiti», sfuggire alla vita è possibile solo sfuggendo a ogni percezione. Rimossi tutti gli sguardi sul sé, Og può finalmente sperare di essere inghiottito nel Nulla. Og, in termini freudiani, può essere paragonato a una manifestazione della pulsione di morte. Ma Og fallisce, perché l'altra istanza dell'uomo è Oc, lo sguardo ineliminabile su se stesso. L'autopercezione di Oc è necessariamente uno sguardo che costringe Og – e il mondo intero – a esistere. In altre parole, è uno sguardo onto-poietico:

«Percepire» gli altri ed «essere percepito» dagli altri – gesti onto-poietici che in *Film* vengono veicolati dalla direzionalità dello sguardo dei personaggi [...] – significa per Beckett confermare gli altri ed essere confermati nella prigionia di un esistere che, al di là degli orpelli e delle spesso seducenti apparenze, è solo un'esperienza informe e monotona di lucida, consapevole e il più volte autoironica dannazione senza speranza, il cui inizio coincide con quello del vivere stesso, dal momento che per l'uomo «nascere» è «la sua morte» [S. Beckett, *Un pezzo di monologo*, in *Teatro completo* cit., p. 483]³⁶.

Poiché è in azione l'assunto berkeleyano *esse est percipi*, Og continua a esistere proprio a causa dello sguardo di Oc, che è lui stesso: «Il tentativo di non essere, nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte all'ineluttabilità della percezione di sé»³⁷. Oc dunque si potrebbe paragonare a una terribile pulsione di vita. Terribile perché, nella poetica beckettiana, la vita è sempre un vincolo spaventoso; solo il Nulla – in cui però non c'è modo di entrare – rappresenterebbe una condizione benedetta. Alla luce di questo, le parole di Schneider non possono che apparire una semplificazione. Semplificazione che, però, era quanto i collaboratori al progetto «avevano colto chiaramente della visione di Sam»³⁸.

«Alla fine, uno dei due vince», dice Schneider, riferendosi al sopravvento di Oc su Og; senza accorgersi che ciò equivale, inesorabilmente, ad affermare il contrario: per entrambi, questa vittoria del *percipi* è una sconfitta amara. Entrambi infatti sono parte di una cosa sola; e questa «cosa sola» che è l'uomo, in Beckett è sempre duramente sconfitta finché ha vita. Anzi: proprio *perché* ha vita.

³⁵ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 352.

³⁶ R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett* cit., p. 66.

³⁷ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 352.

³⁸ Altrove Schneider afferma: «La sceneggiatura apparve nella primavera del 1963 sotto forma di una bozza di sei pagine abbastanza sconcertanti se non del tutto incomprensibili [...]. Mi piacque, sebbene non avessi capito che cosa Sam intendesse dire» (ivi, p. 865).

4.2 «Abbiamo cercato di esprimerla senza riuscirci»

A questo punto è il caso di considerare il vero elemento inespresso del pensiero beckettiano. Fino a qui si è cercato di compiere una ricognizione tra i difetti e i problemi affrontati nella realizzazione dell'opera; adesso è il momento di mettere a fuoco uno degli elementi centrali di incompiutezza, ovvero della mancata realizzazione delle autentiche intenzioni di Beckett: «Atmosfera comica e irrealista. Durante tutto il film Og dovrebbe suscitare il riso col suo modo di muoversi. Irrealità della scena della strada»³⁹.

Film suscita di tutto, ma ben poco il riso. Al contrario, è più facile che trasmetta una certa inquietudine, un brivido di mistero per le poche risposte date nel finale. Finale che non dà risposte, ma moltiplica senza misura le domande. Forse un sorriso può nascere dalla gag del cane e del gatto, ma non è mancato chi ha percepito in tale scena la stessa spiacevole sensazione che si prova negli incubi, quando si è ossessionati da un'azione che non si riesce a compiere⁴⁰. Un pizzico di umorismo cinico lo può suscitare il volto dell'anziana fioraia durante l'investimento sulle scale e il conseguente ruzzolone; certo, però, siamo lontani dal dire che questo basti a dare al film un'atmosfera comica. La camminata di Og lungo il muro, per esempio, esprime principalmente inquietudine e affanno, contrariamente alle intenzioni dell'autore. È forse per questo che in un primo tempo era stato designato Chaplin nel ruolo di Og: Schneider e Beckett erano interessati alla sua inconfondibile camminata comica⁴¹.

Quello che dunque esisteva nella mente di Beckett era una componente comico-grottesca; tono che però non si è trasmesso alla pellicola, nonostante l'attore in scena sia Buster Keaton. Anzi, probabilmente aver scelto l'«uomo che non ride mai»⁴² dà al film un tocco in più di mistero. Neanche la sceneggiatura, del resto, suggerisce un'atmosfera di comicità. Ma lo script non vale in sé: Beckett

³⁹ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 352.

⁴⁰ Cito sommariamente un insieme di sensazioni che ho personalmente raccolto durante una proiezione-esperimento condotta nella Biblioteca San Giorgio di Pistoia, il 7 marzo 2014, con un pubblico di circa 30 persone. In questo «test», grazie alla particolare conformazione della sala e per mezzo di uno specchio che si era provveduto a installare in posizione strategica, è stato possibile osservare i volti degli spettatori assorti a guardare *Film*. L'esperimento – certo non scientifico – unito al dibattito successivo, incentrato in parte sulle sensazioni suscitate dalle varie sezioni dell'opera, ha dato esiti estremamente interessanti sul tipo di atmosfera che l'opera suggerisce allo spettatore. Ringrazio i responsabili della biblioteca e la dott. Antonella Spitaleri, curatrice del progetto. Per quanto riguarda la gag del cane e del gatto, lo stesso Beckett ebbe a lamentarsi del suo effetto comico: «Because I don't feel the animal gag at all funny, I find it too long. *Mais libre a vous*» (affermazione di Beckett tratta da S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 133. Cfr anche S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 14).

⁴¹ Sulla ricerca dell'attore giusto per *Film* cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 79. Sull'incontro tra Keaton e Beckett cfr. il gustoso resoconto di Schneider in S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 869.

⁴² Cfr. S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo* cit., pp. 70-71.

si aspettava che il tono comico provenisse dalle immagini. Dunque la comicità ha finito col restare quasi tutta nella mente dell'autore, in veste di volontà non compiutamente espressa⁴³.

Beckett was clearly interested in emphasizing the unreal, stylized, comic qualities of the film. He wanted to stress the «unreal quality» of the room. Of O's walk Beckett says, «He storms along in comic foundered precipitancy» (*Film*, p. 12). And in a notebook entry, Beckett reminds himself, «O as comic physically as possible. Short fat in preference to tall thin (because of chair)» (p. 17). Of the film generally, Beckett notes, «Climate of film comic and unreal» (*Film*, p. 12). The emphasis on the comic and unreal is designed to counter the realistic nature of the medium and the potentially melodramatic plot. He even entertained the possibility that the dog and cat routine should be an animated cartoon but rejected that idea quickly on formal grounds, «then others necessary, two more at least». In a set of written comments (also on deposit at the Beckett Archive of the University of Reading) that Beckett made after seeing an early version of the film, he expressed disappointment about the dog and cat scene: «Because I don't feel the animal gag at all funny, I find it too long. Mais libre a vous». This statement is the clearest we have that Beckett seems to have been unsuccessful, to have lost some control over the project⁴⁴.

In ogni caso, non si può concordare con Gontarski quando afferma che «the final atmosphere of the film remains realistic, the conflict more external than internal, and much of its comedy falls flat»⁴⁵. Il film infatti non mette in scena un conflitto puramente formale ed esteriore – una specie di teorema geometrico fine a se stesso: al contrario, il «meccanismo» tocca l'aspetto più nascosto e interiore dell'essere. Si potrà concedere, al più, che il tono contemporaneamente reale e irreale dell'opera non sia comico: e questo è vero, non lo è. Sembra essere, invece, inquietante e ossessivo. Proprio per questo il risultato è tutt'altro che piatto, a meno che non si continui a valutare l'opera da un punto di vista comico. È necessario mettere bene in risalto questo impreveduto fattore dominante scaturito dal film, ovvero l'inquietudine: che se è l'esito di un non perfetto adeguamento alla volontà di Beckett, alla fine risulta essere anche l'autentico volto – qui più che mai la metafora ci sembra significativa – della poetica beckettiana, epurata da tutte le gag, dissacrazioni e blasfemie⁴⁶. L'inquietudine è il più acuto sentimento dell'esistenza posta in bilico fra senso e assurdità. Se dalla tematica della condanna a vivere cadono quasi tutti i ghigni feroci e le vacuità in-

⁴³ Cfr. S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 133. Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 148.

⁴⁴ S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 133.

⁴⁵ Ivi, p. 135.

⁴⁶ Gag, dissacrazioni e blasfemie sono ben presenti in *Film*, ma non emergono in modo troppo marcato.

sensate, resta infine ciò che la tematica più propriamente è: il dramma inquietante di una vita che lotta con se stessa, senza scopo né senso. È l'inquietudine che salva *Film* dal fallimento e lo rende il marchio disvelato – anche se parziale – di tutta la concezione beckettiana della vita.

Dunque fallisce il tentativo di suscitare l'ennesima risata dianoetica, cioè «il riso dei risi, il *risus purus*, il riso che ride del riso [...], in una parola il riso che ride – silenzio, prego – di ciò che è infelice»⁴⁷. Il riso dianoetico è «certo il concetto centrale dell'intera opera beckettiana»⁴⁸. Ma in *Film* non si innesca, e ciò che resta in scena, lontano da ogni possibilità di suscitare il riso, è solo «quello sguardo»⁴⁹ insostenibile. Nessuna risata può emergere da ciò che cessa di essere ridicolo per diventare inquietante.

4.3 «Una volta o due l'abbiamo forse trasformata in qualcosa di diverso»

La trasformazione rispetto agli intenti originari che resta da scoprire è legata a un intervento di montaggio assai diverso rispetto a quello che Beckett aveva immaginato. Come risulta chiaro leggendo la sceneggiatura, Beckett non aveva previsto grandi intromissioni da parte del montatore, se non per passare dalla visuale di Oc a quella di Og e viceversa. Nella sceneggiatura non era previsto alcuno stacco *all'interno* della soggettiva dell'Occhio⁵⁰: Oc avrebbe dovuto mostrare la sua percezione esclusivamente tramite dei piani-sequenza⁵¹. Invece, spesso, la soggettiva di Oc risulta infranta e ricomposta mediante montaggio analitico, nonostante che, nelle intenzioni di Beckett, l'Occhio indagatore non dovesse subire alcuna irrealistica interruzione visiva. Quello che dunque «si trasforma in qualcosa di diverso» è la modalità con cui Oc percepisce. Beckett desiderava che tale modalità avesse i connotati della visione reale di ogni uomo e non fosse influenzata dall'elemento cinematografico del montaggio⁵². Perché

⁴⁷ S. Beckett, *Watt* [1953], traduzione di Cesare Cristofolini, Sugarco, Carnago, 1994, p. 51.

⁴⁸ Martin Esslin, *Il riso dianoetico di Dioniso*, in S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 737.

⁴⁹ Ivi, p. 388.

⁵⁰ Si indica con termine soggettiva un'inquadratura che sposti completamente il punto di vista di uno dei personaggi della diegesi; nella soggettiva, lo spettatore vede ciò che vede il personaggio.

⁵¹ La differenza tra la visione di Oc com'è presentata dalla sceneggiatura e come invece è presentata dalla pellicola si riassume in questo: nella sceneggiatura l'Occhio registra il mondo senza interruzioni (piano-sequenza), mentre nel film la sua percezione visiva è resa tramite un montaggio analitico, cioè mediante una serie di inquadrature messe assieme in un'unica sequenza narrativa.

⁵² La visione di Oc avrebbe dovuto procedere fluidamente, senza interruzioni, così come la percezione di ogni uomo è continuativa. L'occhio, infatti, continua a registrare anche quando la palpebra è abbassata, cosicché il buio non è affatto un'assenza di sguardo, ma un'assenza di luce. La volontà visiva di un occhio sano non viene mai meno. La modalità realistica di percezione che Beckett aveva immaginato per Oc era dunque la modalità visiva con cui ogni uomo normalmente percepisce il mondo. Irrealistica, invece, è la modalità che risulta dalla pellicola, in quanto si basa

questo dettaglio è così importante? Forse per alcune conseguenze teoriche: infatti, a causa dell'*esse est percipi*, Og esiste solo se percepito; anzi, tutta la rappresentazione del mondo è sottoposta al dominio della volontà percettiva di Oc. Pertanto, nel film immaginato da Beckett, la visione avrebbe dovuto possedere continuità perfetta, non interrompersi mai. La conseguenza di ogni *momentanea interruzione visiva di Oc*, infatti, comporta necessariamente la *momentanea interruzione dell'esistenza di Og* e del mondo. In *Film* non è nemmeno possibile appellarsi a un Dio che mantenga ogni cosa nell'esistenza: Dio infatti, secondo il gioco realizzato tramite la sua immagine posta nella stanza, coincide ironicamente con l'orante, con l'uomo che lo prega. L'esistenza di Dio è volutamente sottoposta da Beckett alla percezione interiore dell'orante: il che equivale a dire che, in sé, Dio non esiste. La presenza divina non ha in *Film* le qualità che gli attribuisce Berkeley: le idee del mondo non giungono da Lui ed il suo sguardo è privo di ogni potere ontopoietico. Egli piuttosto si trova a essere sottoposto all'ontopoiesi dello sguardo umano. Ma allora, cosa accade nell'intervallo vuoto tra la percezione A e la percezione B dell'Occhio? A rigore, semplicemente questo: tutto, per un istante, cessa di esistere. Poi risorge. Ma chiaramente si tratta del risultato di un cambiamento totale rispetto alle intenzioni di Beckett, il quale aveva pensato per Oc un naturale *continuum* di percezione. Ogni *gap* visivo contrasta con gli intenti che Beckett si era proposto di ottenere, perché corrisponderebbe al raggiungimento, da parte di Og, del sospirato «tentativo di non essere». E questo è certamente un cambiamento non da poco rispetto alle intenzioni autoriali⁵³.

In secundo, più concretamente, si potrebbe osservare che a causa del montaggio, che modifica la visuale di Oc in modo irrealistico, appare assai meno chiara e immediata la comprensione da parte dello spettatore della presenza di Oc, in qualità di personaggio interno alla storia narrata; e risulta meno chiaro il suo ruolo di inseguitore⁵⁴. Il montaggio, dunque, tenderebbe a riportare lo sguardo dell'Occhio, da soggettiva qual essa è, a una generica istanza narrante, punto di vista neutro, cinematografico e totalmente impersonale, esterno al mondo diegetico del film. In una parola, a trasformare il personaggio Oc in semplice cinepresa. Questa possibilità di confusione deve essere stata, probabilmente, fon-

su di una serie di inquadrature rese solo illusoriamente come un *continuum*, mediante l'uso delle tecniche di montaggio.

⁵³ Si potrebbe obiettare che in *Film* ci sono dei momenti in cui l'Occhio non guarda l'Oggetto: ciò accade spesso nella prima parte del cortometraggio (quando Oc fissa la coppia, il paesaggio o l'anziana fioraia). Che fine fa, allora, la continuità del *percipi* di Og? In realtà, non è soltanto lo sguardo *su* Og a mantenere Og nell'esistenza: a essere ontopoietica è la *volontà percettiva* dell'Occhio. Il che significa che Og continua a esistere finché Oc, genericamente, percepisce. In ogni caso, a Oc interessa percepire quasi esclusivamente Og, cioè l'altra metà della sua esistenza.

⁵⁴ Si capisce chiaramente il ruolo ossessivo della cinepresa quando Oc cerca Og dove lo aveva lasciato, ma non ce lo trova. Ed ecco che, ritrovatolo in cima alle scale, si slancia all'inseguimento della sua vittima.

te di non poca angustia per Beckett, il cui interesse, come si vedrà, era far sì che i punti di vista fossero chiaramente comprensibili, distinguibili e caratterizzati.

Come mai è stato permesso un montaggio così invasivo e diverso rispetto al pensiero di Beckett? Si deve trattare di un cambiamento voluto dalla troupe, la quale, probabilmente, ha ritenuto più consono filmare in prospettiva di un montaggio analitico, piuttosto che seguire il progetto dell'autore, certo più complesso. Ma, come si vedrà, c'è anche un'altra circostanza che può aver esercitato la sua influenza sul montaggio: circostanza che deve averne reso l'uso inevitabile.

5. *Décalages di montaggio*

Se si analizzano da vicino le «sviste concettuali» operate dal montaggio, è possibile notare due tipologie di interventi: il primo è quanto descritto poc' anzi, e consiste nel già incriminato cambiamento di «modalità percettiva dell'Occhio» rispetto alle intenzioni di Beckett; il secondo, invece, riguarda due interventi del montatore per ovviare ad alcuni fotogrammi danneggiati. La prima tipologia di intervento è maggiormente legata a quella «translation of intention» che è l'oggetto principale della nostra indagine.

5.1 *Prima tipologia: mutazione di Oc*

1. A poco più di un minuto dall'inizio del film assistiamo alla corsa di Og lungo il muro scalcinato. Egli fugge da Oc, che sta alle sue spalle e lo insegue. Chiaramente la cinepresa è in movimento, poiché pedina l'Oggetto in fuga. Poco dopo, però, avviene lo stacco: nell'inquadratura successiva la cinepresa non è più in movimento, ma ferma. Mostra il muro vuoto e, addirittura, precede Og, che entra in campo un istante dopo. L'inseguitore si è forse teletrasportato oltre l'inseguito? Questo passaggio è chiaramente un'*impossibilia* rispetto al normale svolgersi di un pedinamento. A meno che Oc non sia più Oc, ma una generica istanza narrante cinematografica, a cui tutto è permesso e che, pertanto, non è tenuta a inseguire fisicamente e in tempi unitari il suo Oggetto.

2. A circa due minuti, Oc osserva a turno i membri della coppia urtata per strada da Og. Avviene un classico campo e controcampo, in cui sono inquadrati prima il volto di lui, poi quello di lei, e così via. La sequenza è ricostruita con montaggio analitico – dunque con diversi stacchi – e non con la continuità visiva del piano-sequenza. Chiaramente, il campo e controcampo non è una modalità realistica di passare da un volto all'altro, ma cinematografica. Il passaggio sarebbe potuto avvenire con uno spostamento della cinepresa attorno al proprio asse (panoramica), così come una testa umana gira attorno al collo. Oppure assai meglio, come del resto la sceneggiatura di Beckett implicitamente suggerisce, entrambi i membri della coppia sarebbero potuti entrare nella medesima inquadratura⁵⁵. Il

⁵⁵ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 356-358.

campo e controcampo, invece, rischia ancora una volta di far retrocedere la presenza di Oc a mera istanza narrante cinematografica, de-personalizzandola⁵⁶.

3. Quando Oc ha terminato di osservare la coppia, torna a dirigere il suo sguardo su Og, che nel frattempo è vicino a svoltare. Ecco come Beckett scrive questo passaggio nella sceneggiatura: «Oc si volta verso Og che ormai è molto avanti e non più visibile. Immediata accelerazione di Oc all'inseguimento (passaggio sfocato di elementi che vengono incrociati). Og è di nuovo visibile, si fa rapidamente più grande, finché Oc si sistema dietro di lui allo stesso angolo e distanza di prima»⁵⁷. In realtà, nella pellicola niente di tutto questo avviene. Anzi: se dalle parole di Beckett emerge con chiarezza l'intento di una lunga e articolata inquadratura in cui si tiene conto del tempo perso dall'Occhio a scrutare la coppia (Og infatti è già lontano e quasi non più visibile), nel film si assiste invece ad un immediato ricollocamento di Oc alle spalle di Og. Nessuna accelerazione, che sarebbe stata suggestiva, oltre che capace di mostrare con chiarezza che l'Occhio è un personaggio della diegesi che insegue la sua vittima.

4. Subito dopo alla scena della coppia, Og sparisce dietro un angolo. L'Occhio però non si prende la fatica di seguirlo: infatti si teletrasporta avanti, giusto in tempo per vedere Og camminare verso l'ingresso di un edificio fatiscente.

5. A questo punto si potrebbe pensare che, nel vedere Og dileguarsi nell'edificio, all'Occhio venga voglia di raggiungerlo con una rapida corsa. Beckett infatti scrive: «Og sparisce improvvisamente oltre la porta aperta di una casa [...]. Immediata accelerazione di Oc che raggiunge Og nell'ingresso ai piedi delle scale»⁵⁸. E invece no. L'Occhio – non si sa come – nell'inquadratura successiva è già nell'ingresso. Di nuovo il teletrasporto, poiché un attimo prima Oc si trovava a notevole distanza dalla porta, mentre un attimo dopo fissa già le spalle dell'Oggetto proprio mentre sta entrando nel vestibolo.

6. L'ultimo stacco «ingiustificato» si ha mentre l'anziana fioraia cade dalle scale. Oc osserva il suo volto scivolare fuori campo. Un attimo dopo fissa l'intera persona accasciarsi sul pianerottolo. Questo stacco è certo più giustificabile dei precedenti, e tutto sommato conferisce drammaticità alla scena.

7. Infine, un dettaglio: a oltre due minuti dall'inizio del film, si assiste alla corsa di Og verso l'ingresso dell'edificio. L'Occhio inseguitore sembra anch'egli avanzare verso la sua vittima. Ma non è così: nell'inquadratura non c'è alcuno spostamento reale della cinepresa. L'effetto utilizzato è quello dello zoom. La difformità con il progetto originario sta nella tecnica di ripresa scelta sul set; tecnica che non rispecchia affatto la modalità più verosimile e ossessiva dell'inseguimento «fisico» pensato da Beckett⁵⁹.

⁵⁶ Questo cambiamento rispetto allo script induce a pensare che il mutamento nella visuale di Oc sia stato introdotto già in fase di ripresa.

⁵⁷ Ivi, p. 358.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Lo zoom è usato anche intorno al quattordicesimo minuto, quando a essere zoomato è il poggiatesta della sedia a dondolo – ma qui solo con intento espressivo, perché non corrisponde ad alcun avvicinamento, né da parte di Oc né da parte di Og.

Come risulterà chiaro, tutti questi interventi di montaggio che modificano il modo con cui Beckett aveva previsto di far agire Oc sono concentrati nella prima e seconda parte del film, ovvero in quelle parti che, purtroppo, sono state colpite dal nefasto effetto stroboscopico. Forse, l'invadenza del montaggio è la conseguenza della necessità di rattoppare una situazione gravemente compromessa; anche se, già sul set, erano state effettuate riprese che prevedevano l'intervento di un montaggio analitico. Tuttavia, la possibile confusione sul ruolo ambiguo di Oc (altalenante fra punto di vista neutro e personaggio in azione all'interno del racconto filmico) deriva proprio dalla presenza del montaggio all'interno di una soggettiva. Con il conseguente «inceppamento concettuale», come si è visto, del meccanismo filosofico pensato da Beckett. In definitiva, il montaggio è il più pesante cambiamento rispetto al progetto originario di *Film*.

5.2 Seconda tipologia: espunzioni

La seconda tipologia di interventi operati dal montatore riguarda la rimozione di qualche fotogramma.

1. A oltre quattro minuti dall'inizio del film vediamo Og entrare nella stanza. Egli inizia a portarsi una mano al cappello. A questo punto cadono alcuni fotogrammi: infatti l'inquadratura successiva mostra la mano già sul cappello.
2. A oltre nove minuti si vede Og intento a gettare fuori per la seconda volta il gatto. Mentre si avvicina alla porta c'è uno stacco, appena percepibile. Il taglio è stato effettuato per rimuovere alcuni fotogrammi difettosi, forse provocati da un riflesso. Lo stesso Beckett segnalò la presenza di questi fotogrammi corrotti in una lettera a Schneider del 28 ottobre 1964⁶⁰.

6. *Décalages di regia*⁶¹

All'interno di questo pur breve cortometraggio sono presenti gravi sviste ed imprecisioni tecniche. La seconda categoria di *décalages* è a carico della regia⁶² e riguarda principalmente la coerenza fra la soggettiva di Oc, che mostra il mondo in cui Og si muove, e le soggettive di Og, che mostrano i dettagli di quel mondo. Se nel caso dei *décalages* di montaggio non si può parlare di errori ma di cambiamenti rispetto alle originarie intenzioni di Beckett, qui invece non c'è altro termine con cui potersi riferire a queste incoerenze.

⁶⁰ Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 145.

⁶¹ La segnalazione di alcuni degli errori che seguono la dobbiamo all'attenzione di Montalto (ivi, cap. 10).

⁶² Del resto, Alan Schneider era un regista teatrale, inesperto sul fronte della cinematografia.

1. Quando Og entra all'interno dell'edificio, a circa tre minuti dall'inizio del film, egli imbecca una rampa di scale e si ferma un momento a riprendere fiato. A questo punto si tasta il polso. La visuale cambia: subentra la soggettiva di Og, con un primo piano del polso. Leggermente sfuocate, sullo sfondo, una fila di cassette della posta. Ma da dove saltano fuori queste cassette? In effetti, nell'inquadratura che comprende tutto l'ambiente, le cassette non ci sono. Piuttosto, la soggettiva di Og avrebbe dovuto mostrare sullo sfondo una porta con davanti un muro di mattoni, oppure la ringhiera delle scale. Evidentemente il primo piano del polso non è stato girato in quel vestibolo, ma altrove, a ridosso di una fila di cassette della posta.
2. Intorno al quattordicesimo minuto troviamo Og già nella sua stanza. Ha da pochi istanti coperto con l'impermeabile la boccia di vetro contenente il pesce rosso. Fatto questo, Og se ne torna a sedere sulla sedia a dondolo. Una volta seduto, si volta verso la boccia come per assicurarsi che sia coperta bene. A questo punto subentra la soggettiva di Og: l'inquadratura, leggermente sfuocata (come del resto ogni volta che si sposa la visuale di Og), mostra la boccia coperta. Eppure la visuale è completamente errata: non procede, come avrebbe dovuto, dalla sedia a dondolo – si ricordi che Og è già seduto – ma dall'alto verso il basso, a fianco del piccolo tavolo. In pratica, è come se Og fosse in piedi accanto alla boccia, il che è una palese incoerenza.
3. Intorno al dodicesimo, quattordicesimo e quindicesimo minuto Og compie una serie di azioni identiche: si siede sulla sedia a dondolo ed apre la cartellina contenente le foto. La prima e la seconda volta interrompe le sue azioni a causa dello sguardo insistente, prima del pappagallo, poi del pesce rosso. La terza volta, finalmente, non è disturbato. L'errore consiste nel fatto che quando Og torna a sedere, trova la cartellina ogni volta di nuovo chiusa, sebbene l'abbia ogni volta precedentemente aperta. Come giustamente nota Montalto⁶³, non è plausibile che Og abbia avuto il tempo di richiuderla – la chiusura consiste in uno spago arrotolato intorno a due occhielli – né, d'altra parte, avrebbe avuto motivo di farlo.
4. Intorno al sedicesimo minuto, Og ha terminato di guardare le fotografie. Le tiene tutte quante in mano, poiché gradualmente mette la foto osservata in coda alle altre. A questo punto interviene una soggettiva di Og: l'inquadratura mostra in primo piano una sola fotografia, che Og strappa. Og continua a strappare le foto una dopo l'altra, prendendole da un mucchio posto sulle sue ginocchia. Ebbene, come mai le foto sono passate istantaneamente dalle mani di Og alle sue gambe?
5. Infine, gli ultimi due errori, sottilissimi, oltre il limite della pignoleria. Intorno al quarto minuto del film, Og entra nella stanza e richiude la porta alle sue spalle. In questo frangente, per un momento, è ripreso da un angolo maggiore rispetto ai 45° gradi previsti nella sceneggiatura, senza che si inneschi l'ingresso nel *percipi*.
6. Invece, quando Og cerca di buttare fuori il cane e il gatto, lo si vede muoversi in modo assai innaturale, nel tentativo di non superare l'angolo d'immunità previsto da Beckett, cioè i 45° gradi, oltre i quali Og inizierebbe ad avvertire la

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 147.

sensazione di essere percepito da Oc. Si concorda con Montalto quando nota che questo modo di camminare è un errore. Infatti non è previsto che sia Og a mantenere l'angolo di immunità, ma Oc. Questo perché Og è inconsapevole di essere osservato finché l'Occhio sta alle sue spalle: dunque non ha senso che cammini in modo strano per evitare uno sguardo che non sa di avere puntato contro. Invece, sembra che eviti consapevolmente lo sguardo dell'Occhio e cammini in quel modo proprio per non superare l'angolo d'immunità. L'errore, comunque, non è affatto a carico della regia, ma dello stesso Beckett: infatti nelle note⁶⁴ egli disegna lo schema con cui Keaton avrebbe dovuto allontanare i due animali, non tenendo conto del fatto che, per rendere godibile la gag e al contempo non infrangere l'angolo di immunità, avrebbe dovuto imporre ad Og una camminata inverosimile; inverosimile non tanto dal punto di vista della modalità reale con cui un uomo cammina – in fondo, questa vuole essere una gag comica – quanto piuttosto dal punto di vista concettuale «dell'inconsapevolezza di essere percepito» che ha Og, fintantoché l'angolo di 45° non è superato da Oc.

7. *Volontà visive*

In più punti della sceneggiatura, Beckett riflette su come rendere evidenti per lo spettatore le differenze fra la percezione di Og e quella di Oc. Il trafiletto n. 8 della sezione «Note»⁶⁵ è completamente dedicato al tentativo di venire a capo di questo problema, avvertito come centrale.

Temo che qualsiasi tentativo di [esprimere i punti di vista di Oc e Og] simultaneamente (immagini composte, doppio fotogramma, sovrimpressioni, ecc.) si dimostrerà insoddisfacente. Ad esempio, la presentazione in un'unica immagine della percezione [...] da parte di Og e della percezione da parte di Oc [...] – indubbiamente realizzabile tecnicamente – renderebbe forse impossibile allo spettatore una chiara percezione di entrambe. La soluzione potrebbe trovarsi nell'uso di una successione di immagini di *qualità* differente, corrispondenti per un verso alla percezione di [...] Oc, e per l'altro alla percezione della stanza da parte di Og. Questa differenza di qualità potrebbe forse essere ricercata in diverse gradazioni di sviluppo, e il passaggio dall'una all'altra potrebbe avvenire per transizione da maggiore a minore e da minore a maggiore nitidezza o luminosità. Comunque ottenuta, la diversità dovrebbe essere palese [...]. Questo sembra sia il problema principale del film, benché forse io ne esageri la difficoltà a causa della mia ignoranza tecnica⁶⁶.

La soluzione sarà esattamente quella indicata da Beckett, ovvero quella di modificare la *qualità* dell'immagine. In pratica, Og vede sfuocato, mentre Oc

⁶⁴ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 404-405.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 402-403.

⁶⁶ *Ibidem*.

vede in modo nitido. Tale stratagemma permetterebbe anche di classificare la volontà visiva di colui che guarda: se Og percepisce il mondo in modo sfuocato è perché non desidera percepire né essere percepito; Oc, al contrario, vede in modo nitido poiché incarna la stessa volontà percettiva. Purtroppo però questa sottigliezza non viene colta dallo spettatore, che tende a riportare l'immagine sfuocata ad una sorta di errore tecnico, oppure a un vezzo da «cinema delle origini»: pensiero giustificato, del resto, dato che *Film* sembra veramente una pellicola degli anni Venti.

Il problema delle due differenti volontà percettive era stato oggetto di molte riflessioni da parte di Beckett, che aveva immaginato varie tecniche per esprimerle: «immagini composte, doppio fotogramma, sovrimpressioni, ecc.». Tecniche, però, che avrebbero compromesso una chiara comprensione da parte dello spettatore di quanto stava accadendo in scena. Se la tecnica di rappresentazione dei due punti di vista fosse stata veramente una di quelle elencate e poi escluse, quali ripercussioni si sarebbero avute sulla rivelazione finale e, in seguito, sulla sua interpretazione? La domanda è delle più importanti, in quanto il finale risulta essere la chiave di volta su cui poggia tutta la vicenda. È possibile che Beckett sottomettesse la parte essenziale del film alla realizzazione tecnica e non a un preciso intento autoriale?

La sceneggiatura – si sta indicando quella definitiva – è però abbastanza chiara: Beckett aveva ben visualizzato la conclusione nell'esatta modalità con cui poi si è realizzata nella pellicola. Infatti scrive: «Per la prima volta [...] si vede la benda che copre l'occhio sinistro di Og. [...] A poco a poco quello sguardo. *Stacco su Oc*, del quale questa è la prima immagine (solo il volto, sullo sfondo la parete scrostata). È il volto di Og [...] ma con un'espressione molto diversa»⁶⁷. È importante soffermarsi su queste parole: «Stacco su Oc». Il finale prevedeva già nella sceneggiatura il montaggio con la messa in mostra alternata e ben separata dei due volti identici. Pertanto, questo era l'effetto da ottenere e da mostrare allo spettatore: due volti identici che si guardano frontalmente, che si «investono». È da escludere che il finale potesse essere diverso: era già chiaro e tecnicamente stabilito, come la parola «stacco» sembra inequivocabilmente rivelare. Le altre incertezze tecniche, pertanto, erano limitate alla modalità con cui manifestare le differenti volontà visive che non avrebbero dovuto influenzare la realizzazione della scena finale.

8. *La geometria della Forma: teorema e medium*

In primo luogo, insieme a Gontarski⁶⁸, potremmo osservare che in *Film* Beckett sembra essere stato più attento a una relazione formale ed esteriore fra

⁶⁷ Ivi, pp. 387-391. Il corsivo è mio.

⁶⁸ Cfr. S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 130.

Oc e Og, che a una vera e propria tematica esistenziale. La conferma sembrerebbe data proprio dal fatto che il nucleo centrale del film, basato sulla scissione del protagonista, nasce come compatta e geometrica trovata drammatica, pronta a essere «risolta» nel finale con una serie di passaggi dettati dalle risorse espressive del *medium*. Il finale, dunque, per manifestarsi non avrebbe dovuto essere sottoposto a motivazioni profonde, ma a scelte tecniche. In pratica: se la scissione è un ritrovato drammatico, il finale è un frutto della forma e non un'esigenza di contenuto⁶⁹.

La cosa, almeno in parte, può essere vera: il *medium* cinematografico ha influenzato e modificato non poco le scelte tematiche di Beckett. Ma è da escludere che tutto si risolva in un vuoto teorema geometrico, determinato da motivazioni esterne e niente affatto interiori. È da escludere per molteplici e inequivocabili ragioni. Come si è visto, per esprimere le due percezioni provenienti da Oc e Og, Beckett aveva immaginato varie modalità. Pensava soprattutto alla classica sovraimpressione, tant'è che, nella sceneggiatura, simula un tratto di film condotto con questa tecnica⁷⁰. Ma si accorge subito che non può funzionare: avrebbe prodotto un caos inestricabile. Bisogna rendersi conto che, nelle esclusioni operate da Beckett, c'è una costante: egli espunge ogni tecnica cinematografica che comporti un'unità. Il doppio fotogramma, l'immagine composta e la sovrimpressione prevedono tutti una compresenza della visuale di Oc e Og nel medesimo quadro. L'esito finale, invece, prevede una separazione netta fra la percezione dei due frammenti: separazione che forse affonda le radici nella loro impossibilità a ricomporsi e ricongiungersi nell'originario essere non scisso.

Che rapporto esiste, dunque, fra Oc e Og? Sono soltanto una trovata drammatica senza alcun valore di verità – come lo stesso Beckett misteriosamente sembra riferirci⁷¹ – oppure il loro rapporto reciproco parla di una condizione problematica dell'uomo? Se così fosse, si potrebbe escludere da *Film* un intento puramente formale.

9. *La geometria dell'Essere: l'Identità Palindromica*

In una prima fase della composizione dello script, la scena finale sembra dettata da una sorta di gioco speculare, forse legato a certe caratteristiche del *medium* cinematografico:

⁶⁹ Ma «d'altra parte la forma è il contenuto e viceversa, Beckett ne è fermamente convinto fin dal giovanile saggio su Joyce» (S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia d'esistere* cit., p. 46).

⁷⁰ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 402-403.

⁷¹ «Quanto sopra è puro espediente strutturale e drammatico e non possiede alcun valore di verità» (ivi, p. 351). Si cercherà in seguito di interpretare meglio questa frase.

The most interesting thematic use of medium that Beckett contemplated was ultimately rejected, probably because it would have altered the climactic tone. In the final image, the investment, Beckett wanted to suggest that E and O are mirror images of each other. E then would be «alter O» (p. 9). The penultimate image would be O, patch over right eye, frowning, followed by E, patch over left eye, smiling. Photographically, we would have had a print and its negative, the smile even a reversal of the frown. But the final image would have been Keaton's smiling face, and the bit of playfulness with the medium would have disrupted the final tonal balance. Beckett cut the sequence with the final comment, «impossible»⁷².

Nella prospettiva speculare, Oc sarebbe dovuto essere il negativo di Og, in una sorta di riferimento meta-cinematografico fra realtà e pellicola. Invece la specularità è poi accuratamente rimossa, perché «impossibile». Beckett non lascia che il *medium* prenda il sopravvento sul contenuto, ma vuole piegare il mezzo all'ottenimento dell'effetto che più gli sta a cuore: mostrare per immagini una condizione esistenziale dell'uomo. Il rapporto fra Og e Oc è dunque assai più complesso e cessa immediatamente di apparire come il frutto di un semplice gioco.

Come nota Montalto, è di grande interesse rilevare che in *Film* il rapporto fra Oc e Og non è speculare⁷³. Beckett rinuncia alla specularità proprio perché si rende conto che l'immagine nello specchio è tutt'altra cosa rispetto all'immagine dello specchiante: si tratta di un'immagine diversa, l'immagine di un altro individuo, il cui volto, di fatto, non esiste. A Beckett interessa mostrare invece, senza margine di incertezza, che i due frammenti che si guardano in faccia non sono diversi, ma identici. E di un'identità non complementare e sovrapponibile, qual è quella speculare; al contrario, due frammenti identici e incapaci di sovrapporsi, dunque di confluire di nuovo nell'*esse* non scisso.

Pertanto, nell'investimento finale una cosa sola è certamente chiara a ogni spettatore: e cioè che *Oc è Og e Og è Oc*. Questo rapporto palindromico dell'identità (*Oc è Og e Og è Oc*) è frutto di una ricomposizione che avviene esclusivamente all'interno dell'elemento protagonista – del vero protagonista – di tutto il film: lo sguardo. Solo nel sovrapporsi dei due campi visivi, nell'andirivieni dell'occhio, l'*ESSE* recupera l'unità perduta. Le due «sillabe», cioè Oc e Og, sono identiche e, contemporaneamente, contrarie nel loro scopo esistenziale⁷⁴, proprio come identiche e contrarie sono le sillabe di un palindromo. Chiaramente questa metafora trasporta impropriamente la caratteristica linearità del palindromo a una frontalità e tridimensionalità dell'essere umano, certo non para-

⁷² S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 134.

⁷³ Montalto (*Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 22-23) nota che lo sguardo del doppio speculare è neutralizzato coprendo lo specchio, dunque Oc non può consistere nella classica personificazione del riflesso.

⁷⁴ Qui sembra di scorgere un'eco della filosofia di Bruno Cusano, che Beckett aveva studiato in occasione del suo saggio su Joyce.

gonabile a una stringa di simboli. Ma l'identità umana è sempre soggetta a una lettura da parte di chi cerca di coglierla: e protagonista del film è proprio una Visione che legge l'identità, un occhio agrimensore che corre da un capo all'altro del suo percorso, scoprendo all'estremità del viaggio la medesima persona.

I due frammenti dell'*ESSE* – ed *esse* in effetti è una parola palindroma, alla base dell'assunto berkeleyano che guida tutto il film – sono frammenti che non possono ricomporsi fisicamente. L'unità è raggiunta solo nel flusso visivo, senza che intervenga alcuna sutura fisica tra le parti. L'identità palindromica che Beckett mostra non può ambire a nessuna armonia finale: dunque l'identità palindromica resta fisicamente spezzata nei suoi segmenti identico-contrari. Da qui la necessità di utilizzare una tecnica cinematografica non unitiva, che non mostri i due sguardi all'interno del medesimo quadro, ma in una contrapposizione netta e violentemente contrastiva, capace dunque di creare un «investimento» reciproco e insostenibile. Questo modo di configurare l'essere umano, in Beckett, è una costante. L'uomo è sempre in conflitto con se stesso e la scissione interiore che egli vive è la condizione esistenziale di angoscia, di insostenibilità, a cui la vita stessa condanna senza appello. Stato ontologico di per sé invisibile, anche se drammaticamente percepito, che solo l'arte – e qui, il cinema – sa concretamente manifestare, rendendo visibile l'invisibile condizione dell'essere.

10. *Il volto della Visione*

Quello che colpisce quando si riflette su *Film* è che, per tutta quanta la durata della pellicola, tutto ciò che viene visto è sempre il punto di vista di uno dei due frammenti. Lo spettatore incarna ora Oc ora Og, ma non conosce – se non alla fine – il volto che impersona e da cui scorge il mondo. In pratica, per tutto il film sono mostrate visioni senza volto. Ma giunti a pochi secondi dalla conclusione, ecco l'agnizione finale: l'inseguitore e l'inseguito sono la stessa identica persona, pur nell'autonomia data loro dall'essere frammenti scissi. E la visione stessa, in questo ultimo momento del film, si incarica di ricongiungere momentaneamente l'*esse*; anzi, è essa stessa quell'*esse*, divenendo così, al contempo, la proprietà unitiva e il risultato di quell'unità. La visione diventa così la «terza persona» di quel rapporto che era sembrato a due; un rapporto che può essere paragonato a quello trinitario, in quanto, in *Film*, l'*esse* è uno e trino, nonché, come Dio, autosufficiente e non bisognoso del mondo esterno per esistere. Esistente in sé, perché eternamente autopercipiente. Ma se l'*esse* beckettiano ha qui valenza trinitaria, si tratta pur sempre di una Trinità decaduta, poiché disarmonica, momentanea e terribile. In altre parole, umana⁷⁵.

⁷⁵ Cfr. L. Ferri, *Filosofia della visione e l'Occhio palindromico in «Film» di Samuel Beckett* cit., pp. 215-216.

La Visione, cioè la terza persona dell'identità palindromica, apparentemente continua a non avere un volto: da nessuna parte in *Film* emerge un terzo viso che la incarni. Ma ciò di cui la Visione non è consapevole – non può esserlo – è che anch'essa ha un volto suo proprio. Il volto della Visione esiste. Il viso dell'*esse* di cui Og e Oc sono le parti e che in quel breve istante si ristabilisce non è altri che il viso dello spettatore. I due frammenti di volto si ricompongono nel volto di chi guarda il film. Certamente questa considerazione può esulare dagli intenti di Beckett; ma già è stato notato che in quest'opera il dualismo tende inevitabilmente a modificarsi in un rapporto triangolare che trova nel pubblico un vertice importante. Per altro che Beckett avesse qualche pretesa di carattere meta-cinematografico – qui di tipo relazionale tra film e spettatore – sembra sia suggerito dal titolo stesso dell'opera:

Fin dalla prima immagine, l'occhio a tutto campo che si apre, entriamo nell'ordine di idee di un viaggio nella percezione visiva [...]. Ecco allora che Van Wert, commentando come nessun regista abbia mai osato usare un simile titolo per una propria opera [...], vuole concludere asserendo che *Film* merita questo titolo in virtù di una problematizzazione del rapporto percepito-percipiente-pubblico (che si fa qui davvero triangolare) mai prima sviluppato con tale intensità ed esclusività⁷⁶.

Film dunque non è un'opera che mostra un inessenziale rapporto di superficie tra due geometriche marionette: esso è specchio – questa volta sì, specchio – della condizione di ogni essere umano che lo guarda. *Film* non poteva mostrare *al suo interno* un rapporto speculare, perché la specularità è spostata sulla superficie del telo cinematografico, al rapporto fra schermo e spettatore. Spettatore che vede apparire nello specchio l'immagine terribile della sua interiorità. E, per lo più, non la riconosce.

La specularità finale che colpisce chi guarda il film è dunque il grande e inquietante risultato di un'opera tutt'altro che meramente formale, ma che al contrario dialoga a tutti i livelli e su tutti i piani, proprio grazie alla sua forma, con l'ombra non riconosciuta di ogni uomo.

11. *Il cerchio visivo dell'essere vedente*

Un altro aspetto estremamente affascinante di *Film* sta proprio nell'atto impossibile che concretizza. Lo sgomento dell'investimento finale, al di là delle molteplici spiegazioni a cui l'episodio si presta, nasce senza possibilità d'errore da un evento che, in realtà, non può accadere: quello cioè di trovarsi faccia a faccia con il proprio sé, ovvero di riuscire a chiudere il cerchio della propria percezio-

⁷⁶ S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 45.

ne. Nella realtà della vita, infatti, questo cerchio non si chiude: l'uomo non è mai in grado di vedere il suo stesso volto. Lo specchio fallisce, in quanto mostra un volto estraneo. Il gemello non è mai identico e, del resto, è sempre un'altra persona, la cui anima è indipendente e separata. Come vedersi nella propria realtà *essenziale e corporea*? Come trovarsi faccia a faccia con il sé? L'uomo è sia *soggetto* da cui procede la visione, sia *oggetto* della sua visione; in pratica, egli vede il mondo, ma vede anche il suo corpo nel mondo, si vede e, pertanto, «si vede vedente»⁷⁷. Ma c'è uno spazio vuoto nella visione di ciascuno: è il proprio stesso volto, i propri stessi occhi. Gli occhi non possono vedersi vedenti: come *incercchiare* a tal punto lo sguardo da rendere l'occhio fisicamente vedente di se stesso? Ebbene, in *Film* avviene proprio così: il cerchio della visione – terribilmente – si chiude. Che dunque *Film* sia qualcosa di più di una lotta fallita contro un *medium* sconosciuto, lo dimostra il fatto che quest'opera di appena 22 minuti tende continuamente ad assumere infinite iridescenze esistenziali e cinematografiche a seconda del *punto di vista* da cui è osservata. Iridescenze che, anche escludendo un più rigoroso approccio filologico-beckettiano, rendono questa pellicola un inquietante capolavoro di inesauribile vitalità.

12. Origine filosofica bipolare

Quando Gontarski nota che il nucleo originario di *Film* sembra nascere fin dall'inizio compatto e ben delineato⁷⁸, non sbaglia. Infatti, il nucleo drammatico di quest'opera cinematografica sembra nascere in qualche modo già pronto. Quale ne è il motivo? Si potrebbe ipotizzare che si tratti della conseguenza di una qualche derivazione testuale. La mente si rivolge subito al *Trattato sui principi della conoscenza umana* (1734) di Berkeley. Di *Film* si è spesso esaminata con cura la natura berkeleyana, sondando tutte le possibili conseguenze del suo uso pretestuoso. L'approccio è corretto, proprio perché giustificato dalla citazione dell'assunto *esse est percipi*. Forse, anche qualche altra frase del *Trattato* potrebbero aver ispirato Beckett nella composizione di *Film*. Ma è bene rilevare che Berkeley non è il solo riferimento filosofico presente nella sceneggiatura. Il nucleo che anima *Film* è meno filosoficamente compatto di quel che, a prima vista, può sembrare.

Come si era vagamente accennato, *Film* è costituito da due elementi centrali: una forza primaria, ovvero la legge alla quale gli esseri presenti nell'opera obbediscono (*esse est percipi*), e un nucleo esistenziale costituito dalla scissione del protagonista in Oc e Og. Ora, questi due elementi sono legati fra loro, ma non necessari e conseguenti. In altre parole, non è la legge berkeleyana che determina la scissione del personaggio, né tale scissione a determinare l'*esse est percipi*. Il film fun-

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito* [1961], Milano, SE, 1989, p. 18.

⁷⁸ S. E. Gontarski, «*Film*» and *Formal Integrity* cit., p. 129.

zione proprio perché convivono queste due realtà: legge berkeleyana e individuo scisso. Ma da dove deriva l'idea di questa scissione? Non da Berkeley, il quale considera gli spiriti esseri semplici e indivisi⁷⁹, incapaci di una conoscenza di se stessi per autopercezione⁸⁰. Giovi rileggere un passo delle sceneggiatura beckettiana:

Soppressa ogni percezione estranea [...] la percezione di sé continua a esistere [...]. Per poter essere rappresentato in questa situazione il protagonista è scisso in oggetto (Og) e occhio (Oc), il primo in fuga, il secondo all'inseguimento. Non sarà evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente non è un estraneo, ma è egli stesso⁸¹.

E lo si confronti con il seguente, tratto da *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer:

[...] L'esistenza della mia persona o del mio corpo [...] è essenzialmente un'esistenza nell'apprensione, nella rappresentazione, dunque nell'esistenza per un altro. Si tratta in realtà di un fenomeno cerebrale, sia che il cervello in cui esso si presenta appartenga alla propria persona, sia che appartenga a un'altra persona. *Nel primo caso la propria persona si scinde allora in conoscente e conosciuto, in soggetto e oggetto, che stanno l'uno di fronte all'altro, qui come dappertutto, inseparabili, ma non unificabili.* [...] La mia propria persona ha bisogno, per esistere come tale, di un soggetto conoscente⁸².

Il nucleo esistenziale di *Film* nasce compatto proprio perché nasce *testualmente* dalla riflessione condotta da Schopenhauer. Il capitolo da cui è preso il brano si intitola «Sulla concezione idealistica fondamentale» e, chiaramente, non manca di accennare, pochi capoversi prima, alla filosofia di Berkeley. Pertanto, è probabile che l'autentica origine filosofica di *Film* sia solo di riflesso berkeleyana. È dalle parole di Schopenhauer che la sceneggiatura sembra trarre il suo primo nutrimento. Non solo la scissione deriva da questa precisa influenza, ma anche il finale: in quel «soggetto e oggetto, che stanno l'uno di fronte all'altro [...], inseparabili, ma non unificabili» è contenuta tutta quanta la scena conclusiva di *Film*, in cui due istanze identiche si fronteggiano senza ricomporsi, benché inseparabili nella loro reciproca identità.

In altra sede sarebbe opportuno indagare meglio le possibili connessioni tra questo testo filosofico e *Film*. Qui ci si limiterà ad annotare fuggevolmente alcune corrispondenze sparse e suggestive. In primo luogo, per gran parte della pelli-

⁷⁹ Cfr. G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* [1734], Milano, Bompiani, 2004, p. 313.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 427-429.

⁸¹ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 351.

⁸² Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* [1859], traduzione e cura di Sossio Giametta, Milano, Bur, 2002, vol. 2, § 1, p. 16 (corsivo mio).

cola, Oc sembra non essere altri che quella «testa d'angelo alata senza corpo»⁸³ che in Schopenhauer sarebbe «il ricercatore stesso [...] il puro soggetto conoscente»⁸⁴. Inoltre, il telo cinematografico è, in se stesso, un velo su cui si manifesta l'illusione ottica della rappresentazione; schermo che richiama l'altro schermo, il velo di Maya, che separa il fenomeno dal noumeno. *Film* è come un orologio. Oc e Og sono le due lancette, che fuggono e si inseguono eternamente, incontrandosi una sola volta ogni ora, respingendosi subito. Ma entrambi non sono altro che parte del quadrante, dello schermo, dalla mera rappresentazione. Il noumeno, il meccanismo di molle e ingranaggi e la forza che lo aziona, sta oltre: non coincide con quello che viene mostrato. Si nasconde dietro il suo schermo, nell'ombra; meccanismo invisibile perché in sé non rappresentabile, se non tramite il fenomeno che aziona. E il tentativo di fuga dalla rappresentazione messo in scena da Og equivale a un'evasione impossibile della lancetta dal suo quadrante. La circolarità del moto delle lancette, e dunque la terribile circolarità di *Film*, in cui tutto potrebbe riaccadere da capo – ciclicità suggerita dall'identica inquadratura iniziale e finale dell'occhio – mostra un *esse* purgatorialmente condannato – chissà fino a quando – a perpetrare la sua esistenza, traumatizzata dalla consapevolezza della sua illusorietà insensata.

Infine, in un simbolico dialogo fra il soggetto e la materia, Schopenhauer fa dire al soggetto:

È in fondo un solo essere quello che contempla se stesso e viene da se stesso contemplato, ma il cui essere in sé non può consistere né nel contemplare né nell'esser contemplato, dato che queste cose sono ripartite tra noi due⁸⁵.

E allora, soggetto e materia dicono in coro:

Così siamo dunque congiunti inseparabilmente, come parti necessarie di un tutto che ci abbraccia entrambi e sussiste per nostro mezzo. Solo un equivoco può contrapporci ostilmente e sviarci al punto che l'uno combatta l'esistenza dell'altro, con cui sta e cade la propria⁸⁶.

«Solo un equivoco». Oppure la genialità intuitiva dell'artista, che separa e contrappone le due istanze «inseparabili» dell'unica rappresentazione dell'essere. Proprio in questo si coglie l'originalità di Beckett: generare, attraverso tradimenti e residui filosofici, ogni sorta di equivoci e assurde conseguenze, trasformando un arido spunto in una suggestiva geometria esistenziale⁸⁷.

⁸³ Ivi, vol. 1, § 18, p. 264.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, vol. 2, § 1, p. 33.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ È probabile che la frase di Beckett «Quanto sopra è puro espediente strutturale e drammatico e non possiede alcun valore di verità» si riferisca proprio alla modalità «equivoca» con cui Beckett sceglie di utilizzare i suoi spunti filosofici: non un loro uso coerente, ma assurdo, volto

Forse sono ancora tante le suggestioni e le possibilità ermeneutiche che questa «traslazione» del cuore filosofico di *Film* potrebbe comportare. Probabilmente l'ultima e più grande incompiutezza potrebbe essere consistita nel tentativo non riuscito di rendere *Film* più schopenhaueriano che berkeleyano. O forse no. Di certo, comunque, anche se la sceneggiatura fosse risultata maggiormente esplicita in tal senso, la pellicola avrebbe continuato a non mostrare il suo più autentico volto filosofico. Volto, del resto, non visibile: «l'occhio non può vedere se stesso»⁸⁸.

13. *Conclusione*

Molti sono i quesiti con cui questo lavoro si è aperto. Giunti alla fine, è forse possibile azzardare qualche risposta. Esiste senza dubbio un'incompiutezza autoriale in *Film*. Questa incompiutezza si manifesta da molteplici punti di vista, tutti relativi a un imperfetto trasferimento degli intenti artistici di Beckett dalla sceneggiatura alla pellicola. Nel passaggio si sono verificati diversi intoppi: formali (perdita di sequenze, errori di regia, aggiunte in fase di lavorazione), concettuali (montaggio invasivo a danno del sistema filosofico, depotenziamento del personaggio di Oc), tonali (assenza di atmosfera comica, irrealtà perturbante). Che *Film* sia per questo opera meno beckettiana di tutte le altre? Non è pensabile. Certo, non tutto si è realizzato secondo la volontà dell'autore; ma guardando la tematica, la tipologia di indagine condotta sull'uomo, la natura purgatoriale del protagonista, la geometria e la simmetria formale e concettuale dell'opera, niente ci appare di più beckettiano.

Forse, i cambiamenti a cui l'opera è stata sottoposta potrebbero aver alterato le sue possibilità interpretative; ed allora il rischio potrebbe essere quello di valorizzare dettagli estranei al pensiero di Beckett o elementi del tutto marginali. Ma la cosa cessa di essere un problema non appena Lettura e Visione, script e pellicola, tornano a «investirsi» reciprocamente, mostrando i segni di quella non sovrapponibilità così emblematica e fertile di opportunità ermeneutiche. Anche se si corre il rischio di sovrasignificare una relazione che, probabilmente,

proprio a generare «i più grossolani fraintendimenti e [...] le più assurde conseguenze» (G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* cit., p. 255). Del resto, a Beckett non interessa dare delle premesse filosoficamente «vere»: al contrario preleva dei frammenti in forma volutamente distorta o incompleta. Questi frammenti diventano così il nucleo, la «forma formante» del suo lavoro. Da questa forma – di per sé priva di ogni valore di verità perché mero espediente – si forma quasi per moto spontaneo un'opera d'arte. La forma formante è lo sbaglio da cui nasce il mondo. Da un'assenza di verità, dal tradimento del pensiero logico, l'arte torna a vivificarsi e a esprimersi, mostrando paradossalmente il vero, cioè una condizione esistenziale realmente significativa, perché realmente vissuta. Per questo *Film* è quasi un monito, un presagio, che trova conferma nelle tante condizioni esistenziali infrante del nostro tempo.

⁸⁸ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* cit., II, § 22, p. 405.

non era nelle intenzioni autoriali; intenzioni che, forse, prevedevano soltanto un film, soltanto una Visione, e non un eterno inseguimento fra sceneggiatura e pellicola. Il che sembra confermato dalle successive opere televisive, dove tra le due facce dell'opera c'è una corrispondenza geometrica che elimina quell'autonomia delle parti che vediamo in *Film*.

Eppure questa è forse la prerogativa delle opere incomplete, cioè non finite (nell'altra accezione possibile del termine, cioè quella di «*infinite*»): stimolare una ricomposizione dei frammenti che tenda a un impossibile esaurimento, a un'improbabile pacificazione. Del resto, tutto ciò che risulta incompleto «è talora più efficace dell'esposizione esauriente: si lascia di più al lavoro di chi guarda; questi viene spinto a continuare e a compiere col pensiero ciò che gli si staglia davanti in così forte chiaroscuro, e a superare egli stesso quell'ostacolo che [...] aveva fino allora impedito [al significato] di balzar fuori compiutamente»⁸⁹. «L'incompiuto», secondo una frase memorabile di Marc Bloch, che fa parte proprio di un suo testo incompiuto, «se di continuo tende a superarsi, ha per ogni spirito ardente una seduzione che equivale a quella della perfezione raggiunta»⁹⁰.



⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *Umano troppo umano* [1878], traduzione di Sossio Giametta e Mazzino Montinari, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1970, I, af. 178, p. 128.

⁹⁰ Marc Bloch, *Apologia della Storia o mestiere di storico* [1949], Torino, Einaudi, 2009, p. 17.

NON FARE UN FILM. FELLINI E IL VIAGGIO DI G. MASTORNA

Enrica Colavero

I miei film nascono perché firmo un contratto, prendo un anticipo che poi non voglio restituire.

Federico Fellini

Siamo seduti in un ristorante vicino piazza di Spagna, nell'autunno del 1980: Federico Fellini festeggia l'uscita del libro *Fare un film*, in compagnia di Natalia Ginzburg e di altri amici¹. Il volume einaudiano raccoglieva appunti personali, interviste rivisitate e vecchie pubblicazioni, documenti ripresi dallo stesso regista per raccontare (o, meglio, tentare di raccontare, tra mille divagazioni) la sua infanzia e giovinezza, il suo lavoro, la sua vocazione e come fossero nate alcune delle sue pellicole. Introduce il libro un breve saggio di Italo Calvino² e riconosciamo, nel dar voce alla biografia, un'attitudine simile nello scrittore e nel regista, una non volontà (o impossibilità) di raccontarsi fedelmente. È ben nota, infatti, l'opinione di Calvino sulle biografie:

Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.) Perciò i dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quello che vuol sapere e Glielo dirò. Ma non Le dirò mai la verità, di questo può star sicura³.

¹ Cfr. Federico Fellini, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980. Tra gli amici riuniti per festeggiare la pubblicazione, immaginiamo presente anche Tullio Kezich che ricorda l'evento nella sua completa biografia felliniana (cfr. Tullio Kezich, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 334).

² Il saggio di Italo Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, era stato precedentemente pubblicato per introdurre il volume *Quattro film* di Federico Fellini, nella collezione «Saggi Einaudi» (Torino 1974).

³ La celebre citazione, tratta da una lettera a Germana Pescio Bottino datata 9 giugno 1964, apre la *Cronologia* (a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto) delle opere di Italo Calvino pubblicate da Mondadori nei «Meridiani», a partire dall'edizione dei *Romanzi e racconti* (Milano, 1991).

Fellini, a differenza di Calvino, sembra non essere – almeno apparentemente – cosciente di quando, in che modo e quantità, invenzione e immaginazione entrino nei suoi ricordi biografici, ma il risultato dell'operazione non cambia:

Sì, io i ricordi però guarda che me li invento molte volte. Non riesco più a fare una distinzione con le cose che sono proprio accadute, tanto è vero che mia mamma ogni tanto mi dice: «Ma quando mai tu sei scappato con il circo? Ma quando mai hai fatto...? Ma quando mai sei stato in collegio?». Invece a me pare proprio che è successo, vedi un po' che cosa vuol dire avere un'immaginazione accesa⁴.

«Sono un gran bugiardo» è la confessione dello stesso Fellini sin dalle prime scene del documentario realizzato da Damian Pettigrew, regista canadese attivo in Francia sin dal 1990, che raccoglie alcune interviste registrate a Roma tra il 1991 e il 1992. Anche qui, a partire dalle prime sequenze, le parole di Fellini e Calvino mettono in guardia dalle ricostruzioni troppo fedeli alla realtà. Per Fellini la memoria è una componente misteriosa, indefinibile, delle nostre vite, ci lega a eventi che non ricordiamo, ci spinge a entrare in contatto con fatti e sensazioni che non sappiamo definire con chiarezza, ma che sentiamo, confusamente, di aver vissuto:

Una mia naturale inclinazione è proprio stata quella di inventarsi una giovinezza, un rapporto con la famiglia, un rapporto con le donne, con la vita. Credo di aver sempre inventato. Per me sono molto più vere le cose che non sono accadute ma che mi sono inventate. Così è successo per la città dove sono nato. Rimini, quella vera, in cui ho passato la mia esistenza di ragazzino e di studente, si è quasi allontanata per lasciar posto a Rimini, alla città, al paese, completo in tutti i suoi dettagli, dei film dove ne ho parlato, *I vitelloni* o *Amarcord*. Mi sembra ora che queste due sovracostruzioni di una Rimini completamente ricostruita appartengono molto di più alla mia vita dell'altra, della Rimini topograficamente accertabile, controllabile come una piccola cittadina della costa adriatica. / Insomma: sono un gran bugiardo. Questa è la conclusione⁵.

Subito dopo anche Calvino invita alla diffidenza nei confronti degli autori che credono, raccontando, di non mentire mai:

Per uno psicanalista il fatto che voi diciate la verità o una bugia non è così importante perché anche le bugie sono interessanti, eloquenti, rivelatrici, tal quale come ogni pretesa verità. / Io provo una certa diffidenza verso lo scrittore che pretende di dire tutta la verità su se stesso, sulla vita, sul mondo.

⁴ La confessione del regista si legge in *Le favole di Fellini. Diario ai microfoni della Rai*, a cura di Paquito Del Bosco, Roma, Rai-Eri, 2000, p. 79.

⁵ Dall'intervista a Federico Fellini in *Fellini, je suis un grand menteur* [2003] di Damian Pettigrew.

Siamo così quasi obbligati, in un'indagine su Fellini, a muoverci su tre piani: *realtà, immaginazione e sogno*, piani che si intersecano e, con estrema naturalezza, prendono l'uno il posto dell'altro, confondendosi e confondendo. Inutile tentare, per comprendere appieno il regista e il suo lavoro, di discernere con esattezza dove ci si trovi in ogni momento, è necessario, invece, abbandonarsi a questo movimento, a questa danza⁶.

Paradossalmente proprio nelle prime pagine di *Fare un film* incontriamo un progetto che non sarà mai realizzato. Fellini si interroga al riguardo e ha molte domande e poche risposte. Si tratta di un'idea che lo seguirà per molto tempo, inseguendolo quasi e riproponendosi, a partire dalla stesura del soggetto (nel 1965), negli intervalli tra un film e un altro: *Il viaggio di G. Mastorna*. Il regista scrive dalle sale di un ospedale e ci permette di datare queste pagine nel 1967; in quell'anno, la sera di lunedì 10 aprile, è ricoverato d'urgenza nella clinica Salvator Mundi sul Gianicolo⁷. In televisione, il secondo canale trasmette *La Strada*, Giulietta Masina è a casa della sorella per rivedere con lei il film, il marito, invece, non si sente bene ed è rimasto in camera, nel Residence Garden dell'Eur⁸: ha preso freddo a Fregene e, a causa di una bronchite, deve guardarsi perché la grande macchina di produzione per realizzare *Mastorna* si è messa in moto. Dopo la stesura del soggetto e della sceneggiatura, il passo successivo è la partenza, la settimana seguente, per i sopralluoghi a Bologna, Napoli e Stoccarda, in compagnia di Alfredo De Laurentiis, come Luigi fratello e stretto collaboratore del produttore Dino.

La sera del 10 aprile Fellini si mette a letto presto e passa a trovarlo, per una puntura anticatarrale, un dottore in smoking, pronto per un ricevimento. Seguirà un racconto molto confuso: verso le ventidue lo coglie un dolore lancinante, per-

⁶ Celebre la sequenza de *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini in cui Orson Welles, quando un giornalista gli chiede un parere su Fellini, risponde solo: «Egli danza».

⁷ Gianfranco Angelucci posticipa il ricovero al 12 aprile, probabilmente facendo confusione con il giorno in cui, su «Il Messaggero», venne data notizia del ricovero. Il quotidiano romano, riportando le voci di corridoio che giravano in quei giorni nella capitale, parlava di un'affezione polmonare o di una grave forma di pleurite o, ancora, di un pneumotorace traumatico (cfr. Gianfranco Angelucci, *Segreti e bugie di Federico Fellini*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2013, p. 136).

⁸ I coniugi Fellini si erano trasferiti, lasciando l'appartamento di Roma in via Archimede, a Fregene, in via Volosca, in una grande villa (già precedentemente avevano posseduto una villa, più piccola, nella pineta di Fregene, villa ricostruita sul set da Gherardi per *Giulietta degli spiriti*), lì avevano intenzione di vivere per tutto l'anno. Durante l'estate del 1965, nella nuova abitazione, Fellini scriverà il soggetto di *Mastorna*, di cui metterà a conoscenza subito dopo, in una lunga lettera, il produttore De Laurentiis (cfr. *Lettera di Federico Fellini a Dino De Laurentiis*, in Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di Ermanno Cavazzoni. Prefazione di Vincenzo Mollica, Macerata, Quodlibet, 2008, pp. 167-205). Nell'aprile del 1967 – esasperati dall'umidità che rende la villa invivibile – Fellini e la moglie troveranno sistemazione presso il residence Garden Hotel dell'Eur (prima del trasloco definitivo nella casa di via Margutta). La villa di Fregene – insieme al grande giardino che la circondava – è stata, tra lo sdegno di molti, demolita nel 2006 per far posto a una serie di villini a schiera.

derà i sensi a terra, dopo essersi alzato con il pensiero di scrivere un biglietto da lasciare sotto la porta per la moglie («Giulietta non entrare sola»). La porta buttata giù a spallate, qualcuno che lo solleva e lo conduce fuori, verso l'atrio del Residence, affollato di persone in abito da sera, compreso il medico in smoking che gli aveva somministrato la puntura e che ora lo fa caricare in macchina per correre in clinica. La situazione è grave, ne è cosciente lo stesso regista, pur nel suo perdere e riprendere i sensi, nel momento in cui, dopo una brusca frenata e aver rischiato un incidente, sentirà la richiesta perentoria del dottore: «Mi faccia passare, ho un moribondo in macchina». I giorni in ospedale saranno difficili, non si riesce a individuare la vera causa del malessere e si teme il peggio. In realtà inizialmente De Laurentiis sospetta che si tratti di una farsa, di una scusa per non portare avanti il lavoro su *Mastorna*, si affida quindi ai controlli di uno stuolo di medici fiscali, quando questi torneranno con la diagnosi di un possibile cancro De Laurentiis non potrà che pentirsi della sua cattiva fede, non riuscendo a trattenere le lacrime.

L'invito dei dottori è di non disturbare il paziente, ma l'allarmismo che si è diffuso tra amici e conoscenti porta in clinica anche chi si era allontanato dal regista in seguito a diverbi e incomprensioni, sono queste presenze (come quella di Piero Gherardi⁹) a dare a Fellini nuovamente coscienza della gravità del momento. In realtà pian piano la situazione si stabilizza, la diagnosi viene ridimensionata a una pleurite essudativa, nonostante ciò la ripresa sembra troppo lenta. La permanenza in ospedale si trasforma intanto in una festa, o almeno così sembra viverla Fellini, che si descrive e si sente come un sacerdote benedicente. La guarigione vera e propria arriverà grazie a un vecchio compagno di scuola, Ercole Segà, detto Bagarone, primo della classe al liceo e ora medico: sarà lui a diagnosticare subito la sindrome di Sanarelli-Shwartzaman, provocando dapprima le risate del regista che vede in questo nome insolito uno scherzo del caro amico e poi, una volta presentata la tesi ai medici diffidenti, una rapida ripresa del paziente¹⁰.

In clinica, circondato da suore straniere, con bicchieri di acqua di Lourdes da bere, un prete americano che sembra De Sica e che vorrebbe confessarlo, vi-

⁹ Come vedremo anche in seguito, alla fine delle riprese di *Giulietta degli spiriti* [1965] il conflitto con il costumista e scenografo Piero Gherardi si era così acuito da portare alla rottura del loro legame (di amicizia e lavoro). La visita di Gherardi in clinica mette in allarme il paziente: «Tanti anni fa, appena uscito da una malattia, Fellini mi raccontò che la paura maggiore l'aveva provata quando, immerso nella penombra della clinica, aveva visto stagliarsi nel vano luminoso della porta la figura piangente del Grande Nemico. Il ragionamento di Fellini era: se viene a trovarmi uno che mi ha giurato odio eterno devo proprio essere spacciato» (Tullio Kezich, *Fellini del giorno dopo. Con un alfabetiere felliniano*, Rimini, Guaraldi, 1996, p. 19).

¹⁰ Ci affidiamo, per la ricostruzione del malore di Fellini e del successivo ricovero, al racconto di Kezich, che unisce alla voce del regista quella dei giornali e delle testimonianze dell'epoca (T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., pp. 267-269), e al racconto, dall'interno dell'ospedale, dello stesso Fellini (F. Fellini, *Fare un film* cit., pp. 3-8).

site, telegrammi di amici e fiori nelle stanze dei malati, Fellini scrive e pensa a *Mastorna*, quel film vicino, che lo attende subito dopo la guarigione, e non riesce a nascondere uno scaramantico timore che quel film sulla morte possa portarlo alla sua stessa morte:

Sto pensando, sempre, al film che devo fare. Forse il film ha bisogno di una nuova incubazione; quell'ovetto deve crescere. È così? Mah! Un giorno nell'ufficio della produzione alla Vasca Navale¹¹ mi ero sdraiato sopra un divanaccio con le molle rotte; volevo riposare un po', era estate e fuori si sentivano chissà da quanto tempo le cicale. All'improvviso mi crollano addosso a un millimetro dal naso venticinque milioni di tonnellate di pietra; la facciata del Duomo di Milano, o quella di Colonia, non so. Ho sentito il vento della caduta, poi il tonfo terrificante a un millimetro dai miei piedi. Ho fatto un salto da acrobata, mi sono trovato diritto in mezzo alla stanza. Questa parete, grande come l'Himalaya, copriva tutto: tutto il cielo, tutto lo spazio, tutta l'aria. Io ero una formica. Allora ho pensato che le difficoltà per portare avanti il film nascevano da un ostacolo di fondo, che forse, drammaticamente, era dentro di me. Sono rimasto un po' spaventato, però la voglia di fare il film si è rafforzata, una voglia donchisciottesca. Se al di là della Chiesona-Himalaya c'era il cielo, l'aria aperta, vuol dire che quello è lo spazio giusto e che devo trovare un modo per raggiungerlo. Fino adesso non l'ho trovato però. / In quei giorni mi sono convinto di poter morire di infarto anche perché ho temuto che l'impresa fosse sproporzionata alle mie forze. «Liberare l'uomo dalla paura della morte». Come l'apprendista stregone che sfida la sfinge, l'abisso marino, e ci muore. «È il mio film – ho pensato – che mi ammazza»¹².

L'incubo di Fellini, con la facciata del Duomo di Colonia che gli crolla addosso, lascia intuire, come vedremo meglio in seguito, un non trascurabile percorso analitico del regista in cui i sogni rappresenteranno un prezioso strumento di indagine, con la fascinazione soprattutto per la figura e l'opera di Carl Gustav Jung¹³. Dal Duomo di Colonia prende avvio anche l'avventura di Mastorna, dopo uno strano e improbabile atterraggio di emergenza all'interno di una piazza.

¹¹ Nel 1950, dall'unione di due grandi produttori, nasce la Ponti-De Laurentiis, con studi propri a disposizione. La società avrà sede (con uffici e teatri di posa) in via Vasca Navale, al numero 58, per circa dieci anni; negli anni Sessanta Carlo Ponti partirà per gli Stati Uniti con la moglie Sophia Loren e lavorerà con la Paramount. De Laurentiis, sempre negli anni Sessanta, costruirà nuovi teatri di posa, sulla via Pontina al km 23,270: è «Dinocittà», scenario di numerosi film con star hollywoodiane, dove Fellini girerà il suo ultimo film, *La voce della Luna* (1989), e non girerà mai *Mastorna*.

¹² Cfr. F. Fellini, *Fare un film* cit., p. 4.

¹³ Ricordiamo come ne *La teoria della psicoanalisi* proprio l'immagine della cattedrale di Colonia venga utilizzata da Jung per distanziarsi da Freud: «Sebbene non possano più sussistere dubbi circa l'origine sessuale della musica, sarebbe una generalizzazione priva di valore e di cattivo gusto il voler comprendere la musica nella categoria della sessualità. Una terminologia del genere porterebbe a trattare il duomo di Colonia nel capitolo della mineralogia per il fatto di essere costituito di pietre» (Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione* [1912], Torino, Boringhieri, 1970).

Mastorna è un violoncellista di circa quarantacinque anni, in tour con un'orchestra. Durante la tappa di Amburgo conosce una ragazza e si intrattiene con lei, perdendo il treno per tornare in Italia, a Firenze, dove il giorno seguente lo attende un concerto. Per raggiungere i suoi colleghi prende un aereo, ma sulle Alpi il volo è sorpreso da un terribile temporale: dopo qualche momento di panico, tutto cessa improvvisamente e ritorna la calma. L'aereo viene fatto atterrare in una grande piazza, i passeggeri scendono senza capire dove si trovino, ma sentono intorno a loro una lingua straniera, forse tedesca; una chiesa gotica in fondo alla piazza sembra il Duomo di Colonia. Qui comincia il viaggio di Mastorna, in una realtà quotidiana, fatta di motel, stazioni, piazze, palazzi e una variegata presenza umana: si insinua nel protagonista il timore che sia successo qualcosa, ma (nonostante gli indizi, il sospetto e, presto, la certezza di essere morto in seguito a un disastro aereo) la consapevolezza della situazione in cui si trova arriverà successivamente. Incontrerà persone care scomparse da tempo, un compagno delle elementari, un professore di filosofia, i suoi stessi genitori, e dovrà, soprattutto, al cospetto di una giuria, ricercare un attimo della sua vita in cui sia stato autenticamente se stesso.

Fellini vuole liberare l'uomo (e forse, prima di tutto, se stesso) dalla paura della morte, dai miti e dalle credenze sull'aldilà. Per raggiungere l'obiettivo pensa di dover lavorare diversamente dal solito: lui capace di trasformare la realtà in fiaba, mistero e inquietudine, deve rendere la fiaba, il mistero e l'inquietudine reali:

Voglio abbandonare [...] la realtà stilizzata, prefabbricata che perseguivo prima, per accettarla invece nella sua sciatteria, nella sua quotidianità più apparente. [...] Niente di costruito in teatro di posa, dunque, tranne pochissime cose per ragioni pratiche. La stessa scelta delle facce deve avvenire in un'altra direzione. Sarà tutto dal vero questo racconto. La scelta dei tipi diventa ancora più difficile: si tratta di scoprire una nuova espressività nel paesaggio umano, fatto non più soltanto dei visi maschera cui ero abituato¹⁴.

Un momento centrale nel viaggio di Mastorna, dopo la consapevolezza della propria morte (quasi festeggiata euforicamente, emulando altri intorno a sé, con dei salti nel vuoto dall'alto di un palazzo), è l'assegnazione di un premio, all'interno di una cerimonia che ricorda quella degli Oscar. Dapprima emozionato all'idea di essere stato giudicato e premiato per un qualche merito, il violoncellista scopre che si tratta di una cerimonia vuota e senza senso, si rifiuta quindi di ritirare il modesto trofeo (una piccola piastra metallica dorata) e all'augurio di trascorrere un'eternità felice esplose una rabbia carica di aspettative mancate:

Felicità eterna? Qui? Con voi? In questa specie di circo equestre? In questa confusione, in questa volgarità? In questo cretinismo? Ma io ne faccio a meno della vostra felicità eterna! [...] / Questa sarebbe la seconda vita? La vera vita? Questo

¹⁴ Cfr. Dario Zanelli, *L'inferno immaginario di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1995, p. 19.

il traguardo dove dovevamo arrivare dopo tanti anni di paure, di ansie, di solitudine, di male? Una vita tanto magra e amara, tutto per arrivare a questa festa sciagurata? È questo il regno di Dio? [...] Mi si è fatto credere illusoriamente in una idea di giudizio, di premio, di castigo, ed ora mi accorgo di avere in questo modo imposto alla mia vita un senso del tutto immaginario che mi ha impedito di scoprire quello vero¹⁵.

Mastorna è in uno dei *Purgatori del XX secolo* di cui parla Ermanno Cavazzoni: alle soglie del Novecento l'aldilà si è svuotato del suo senso, non esistono più paradiso, inferno e purgatorio ma tutto «si è mischiato in un medio regno purgatoriale, senza più alcuna trascendenza, senza la promessa di un premio, di un termine. Si sta lì come nell'antico Ade, in una penombra autunnale, molti senza che si rendano conto d'esser morti, pensando solo d'aver perso la strada, girando e rigirando come in preda all'alzheimer»¹⁶.

Con straordinaria sensibilità, Terence Stamp¹⁷ ricorda una chiacchierata con Fellini riguardo a *Il viaggio di G. Mastorna* e dimostra di aver compreso che cosa rappresentasse intimamente quel film per il regista: Mastorna avrebbe cambiato Fellini. Probabilmente il regista pensava che se avesse realizzato il film sarebbe morto; in effetti sarebbe stato così, ma non nel modo in cui si aspettava di morire: sarebbe rinato, sarebbe diventato una persona diversa. Fellini però era troppo superstizioso per fidarsi dell'intuizione di Stamp e girare *Mastorna* avrebbe significato, per lui, attraversare troppe porte ignote¹⁸.

1. *Il «complesso dell'assassino» e l'arrivo di Mastorna*

Fellini era un grande narratore, come il pifferaio di Hamelin la sua voce ancora oggi incanta, mentre si ascoltano vecchie interviste o si leggono sue dichiarazioni. Si offriva con generosità ma sempre mantenendo il controllo, ge-

¹⁵ Cfr. F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna* cit., pp. 98-102.

¹⁶ Cfr. Ermanno Cavazzoni, *Purgatori del secolo XX*, in F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna* cit., p. 216.

¹⁷ Nel settembre del 1967, salvando Fellini da una situazione difficile con De Laurentiis, l'avvocato e produttore napoletano Alberto Grimaldi diviene l'unico proprietario di *Mastorna*, firmando un accordo da 435 milioni (più il contratto di Ugo Tognazzi, precedentemente ingaggiato come protagonista del film). Grimaldi, reduce da pellicole di gran successo grazie a Sergio Leone, è disposto a far di tutto pur di lavorare con Fellini ma quest'ultimo, una volta conclusi gli accordi, rivela chiaramente di non voler girare *Mastorna* e propone altre idee. Prima di scegliere un nuovo progetto, interviene l'offerta di un produttore francese (Raymond Eger) per un episodio di *Histoires extraordinaires* (*Tre passi nel delirio* il titolo italiano), film collettivo composto da tre episodi liberamente ispirati a racconti di Edgar Allan Poe. L'episodio girato da Fellini, *Toby Dammit*, vedrà come protagonista Terence Stamp (ribattezzato dal regista Terenzino Francobollo) e comincia, come Mastorna, con l'atterraggio di un aereo.

¹⁸ L'intervista a Terence Stamp fa parte delle testimonianze raccolte per il già citato documentario *Fellini, je suis un grand menteur*.

stendo la conversazione: non amava parlare della nascita dei suoi film, del lavoro necessario prima delle riprese, una volta finiti, dichiarava di non vederli più¹⁹, come se non gli appartenessero; di ciò che non realizzava, spesso distruggeva le tracce. Enzo De Castro²⁰, suo segretario fiduciario, ebbe modo di conoscerlo da vicino e di essere presente quando lo coglieva quasi una furia di distruggere le sue tracce:

Altra forma di singolare insofferenza era nei riguardi di documenti, lettere, fotografie, giornali e scartoffie varie; strappava inesorabilmente tutto. Lacerava le carte ben serrate tra le dita con impegno, direi quasi con libidine. [...]

Talvolta diceva che obbediva all'impulso di distruggere le carte e le notizie che lo riguardavano come un criminale che non vuole lasciare le prove tangibili dei propri misfatti²¹.

Fellini stesso, infatti, era solito rimarcare questo atteggiamento, dichiarandosi vittima del «complesso dell'assassino»²². Lina Wertmüller, che esordì alla regia con *I basilischi* nel 1963, poco dopo l'esperienza come aiuto regista in *Otto ½*, ricorda il regista come un uomo straordinario, speciale: la sua riservatezza sull'impianto generale dei film era un tentativo di preservare la parte più profonda di sé piuttosto che il non saper realmente che cosa fare (come Fellini soleva insinuare):

Federico non ti fa capire assolutamente niente del copione, finge di non sapere neanche lui quello che farà perché non vuole limitazioni. Ti fa capire il meno possibile per essere libero di cambiare idea. Non vuole lasciare traccia. Distrugge le tracce di tutto come un gatto che ha fatto la pupu. Riesce a costruire intorno a sé una meravigliosa bolla di confusione. Si vede la gente tesa, frastornata, agi-

¹⁹ «Devo fare una piccola premessa che può apparire vanitosa: io i miei film non li ho mai più rivisti. Quindi, quando qualche mio amico mi obbliga a parlarne, ne parlo da un punto di vista che ignora consapevolmente il risultato, pur avendolo presente come sentimento, come atmosfera. Mi manca la possibilità di un giudizio che prescindendo dall'avventura della ragione in cui li ho realizzati» (F. Fellini, *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 6).

²⁰ Enzo De Castro, nato a Palermo e romano d'adozione, regista teatrale, giornalista e scrittore, è stato segretario fiduciario di Fellini dal 1972 alla morte del regista.

²¹ Enzo De Castro, *Fellini in cento pagine*, L'Aquila, Edizioni dell'Oleandro, 2003, p. 25.

²² «Le cose che scriveva lui, le note scarabocchiate chissà quando e furtivamente trasferite da una tasca all'altra, le battute appuntate la mattina facendo colazione o sul tavolo del ristorante durante la pausa e perfino le stesure più elaborate dei suoi soggetti, le faceva sparire man mano che le traduceva, inquadratura dopo inquadratura, in pellicola. Qualche volta ammetteva ridacchiando di avere "il complesso dell'assassino" perché stracciava tutto in minutissimi pezzetti, con diligente e compiaciuto accanimento. Quando ebbi modo di seguirlo su un paio di lavorazioni per compilare i diari dei relativi film, di rado mi consentì di sbirciare i suoi appunti e sempre evitò di affidarmi qualche paginetta a futura memoria. Non mi aspetto dunque grandi scoperte da coloro che si apprestano a istituire degli archivi felliniani sperando di trovare chissà che cosa nei suoi cassetti vuoti» (T. Kezich, *Fellini del giorno dopo* cit., p. 29).

tata. Invece poi tutto va a posto. Che bella forza gli bolle dentro!²³

Tullio Pinelli, insieme a Ennio Flaiano stretto collaboratore di Fellini nella scrittura di soggetti e sceneggiature sin dagli esordi (prima ancora dell'esordio alla regia), svela come, a differenza di quanto dichiarasse Fellini, i suoi film, rispetto a quelli di Rossellini, fossero molto scritti: «È vero, Federico ha sempre diffuso questa leggenda secondo la quale anche lui lavorava un po' improvvisando, ma non era vero per niente»²⁴.

²³ Cfr.: *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 275-276.

²⁴ Cfr. Augusto Sainati, *Cinquant'anni con Fellini. Conversazione con Tullio Pinelli*, in F. Fellini, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 23. È noto come questo atteggiamento di Fellini abbia portato, dopo piccoli scontri, a una definitiva rottura con Ennio Flaiano (Tullio Pinelli, dopo un periodo di allontanamento, tornerà a lavorare con Fellini per gli ultimi due suoi film, *Ginger e Fred* [1986] e *La voce della luna* [1990]). Lo scontento di Pinelli è evidente nel carteggio con Fellini, nella lettera del 25 aprile 1955, in seguito a un articolo sul «Messaggero» in occasione di una conferenza stampa su *Il Bidone* (film presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1955 e in quel momento ancora in lavorazione): «Non sarei il vecchio amico che sono se ti nascondessi che questi episodi a ripetizione, oltre che ferirmi, mi stufano profondamente. E non posso pensare che tu te ne stupisca, se ricordo, per esempio, con quanta vivacità hai reagito, tu, quando sembrava che padre Morlion si fosse pubblicamente associato al nostro lavoro, appropriandosene parte del merito. Eppure, tutto sommato, era meno grave. Ma come? Fai una conferenza stampa per presentare il film, di cui fino ad oggi non esiste che la nostra sceneggiatura alla quale sto ancora lavorando, e non ce ne avverti perché possiamo intervenire, e non fai parola di noi quando invece tutti gli altri collaboratori sono ricordati? Noi lavoriamo con gioia e con affetto sincerissimi, lo sai, per contribuire ai tuoi successi, di cui ti sappiamo degno più di chiunque; e siamo rassegnati in partenza a subire la quasi totale dimenticanza o sottovalutazione che il costume generale ci destina – benché sia piuttosto duro, devi capirlo, assistere al successo su un piano internazionale di invenzioni che si fanno anche o esclusivamente proprie e che vengono esclusivamente attribuite ad un altro – ma non possiamo ammettere che ad un simile equivoco contribuisca direttamente o indirettamente proprio tu. Non puoi valerti della collaborazione di un autore e poi comportarti come se non avesse fatto niente, o soltanto il dattilografo [...]. Io ti conosco e so benissimo che tu non lo fai di proposito; oltre a tutto non ne hai bisogno, la tua parte è talmente grossa!; ma gli altri non la pensano così, e comunque il risultato è il medesimo» (F. Fellini, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli* cit., pp. 51-52). Flaiano è sempre stato meno indulgente e paziente di Pinelli, basti pensare alla sua lettera del 24 aprile 1955, riferita, quindi, allo stesso episodio: «Caro Fellini, hai sbagliato a non avvisare me e Pinelli della tua conferenza-stampa sul *Bidone*. Hai voluto essere il solo responsabile di una storia che non è ancora un film, ma soltanto una sceneggiatura, trascurando che questa sceneggiatura è stata fatta anche da me e Pinelli; che l'abbiamo inventata pezzo per pezzo in cinque mesi di lavoro; che ci siamo fraternamente preoccupati perché tu non abbandonassi l'idea del film. Tutto dimenticato? Bene. Già in altre occasioni, sempre alla fine del lavoro comune, il tuo contegno è stato poco leale nei nostri confronti. [...] Il tuo sistema di propaganda non ci riguarderebbe se non ci rattristasse. Ti dico anche che aver agito così con me e Pinelli, ben sapendo quello che devi a me e a Pinelli, non è da furbi. Potrei scusarti con la tua vanità, ma se penso che tra noi c'erano dei legami di lavoro e di amicizia, non trovo più scuse. Siamo in pieno Rossellini, ma senza grandezza. A questo punto, caro Fellini, devo onestamente dirti: continua pure, ma non contare più su di me» (*Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, a cura di Anna Longoni e Diana Rüesch, Milano, Bompiani, 1995, pp. 53-54). Fellini risponderà solo a Pinelli, chiedendogli di fare da intermediario con Flaiano e facendo

Una volta ascoltate le testimonianze dei suoi collaboratori, solo con la sospensione momentanea del dubbio, come se leggessimo un libro, possiamo affidarci totalmente alle parole di Fellini quando ricorda il suo lavoro in uno stato di incoscienza. In *Fellini: sono un gran bugiardo* prevale una visione antica e mitica dell'ispirazione che comporta una vera e propria scissione dell'*io*. Quando gli capita (per caso, non rivedendoli mai) di ritrovarsi davanti a una scena di un suo film, spesso il suo primo pensiero è: «Ma chi è che ha fatto questa cosa?». Nel momento in cui gira, è proprio un *altro* (che lui dichiara di non conoscere, se non per sentito dire) a prendere le redini della «baracca»; è come se si ritrovasse abitato da una presenza oscura a cui presta la voce, le capacità artigianali, i suoi tentativi di seduzione e la sua autorità²⁵. Eppure Fellini dimostra di avere le idee ben chiare su quali siano le fasi che accompagnano il suo «fare un film». All'inizio parte da un sospetto, un'idea, un sentimento: in quell'attimo la pellicola gli appare già conclusa, vitale, quasi potesse continuare a vivere così, da sola. Comincia qui la seconda fase, entrano in scena produttori, contratti, clausole, avvocati: ciò che lo obbliga a realizzare il film. Fellini sembra annoiato e infastidito dagli incontri necessari, dai discorsi e dai brindisi, ma un aspetto positivo c'è ed è innegabile e irrinunciabile: «Dietro la firma del contratto c'è un assegno: va benissimo». La terza fase è la sceneggiatura, il film si avvicina e si allontana allo stesso tempo. Fellini ammette di aver lavorato, prima della regia, a molte sceneggiature, un impegno che spesso lo immalinconiva o lo faceva arrabbiare. Le parole, l'espressione letteraria gli sembrano seducenti e capaci di appannare la necessità visiva che costituisce una pellicola. Per questo teme la sceneggiatura che ritiene «odiosamente indispensabile»; con i suoi collaboratori (Flaiano, Pinelli, Rondi, Zapponi e Guerra) deve creare una complicità da compagni di scuola: dopo aver raccontato l'idea di un film, gli incontri sono pochi e si parla il meno possibile di lavoro, una volta delineata la storia, si procede separatamente, dividendosi le scene. Quando sente che la fase della sceneggiatura è volta a termine (anche con tante pagine bianche nel copione), in un ufficio fa sfilare davanti a sé centinaia di facce e il film comincia ad avere un'atmosfera. La ricerca degli attori a un certo punto, con dispiacere, deve concludersi e viene preparato il piano di produzione, in cui è decisa ogni cosa: il film è ormai un'operazione finanziaria e le prime due settimane di riprese sono orribili, poi torna la serenità. Inevitabile arriva la fine, già qualche giorno prima degli ultimi ciak. Segue un lavoro puntiglioso legato al montaggio, alla colonna sonora, alla creazione della colonna musicale: tutto è necessario per staccarsi dalla pellicola e

ricadere la colpa sui giornalisti e su una conferenza stampa in cui era stato trascinato all'ultimo momento: «Non so che altro dirti tranne che ti voglio un sacco di bene e che senza di te sarei perduto» (F. Fellini, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico* cit., p. 54).

²⁵ Il regista parla di questo *io* sconosciuto all'interno delle interviste per *Fellini, je suis un grand menteur*.

abbandonarla²⁶. Il percorso di *Mastorna* si fermò poco dopo la stesura della sceneggiatura; la ricerca delle facce – complessa come tutta la storia di questo progetto – non riuscì a dare un volto definitivo al protagonista (forse perché, mai come in questo film, il vero protagonista era Fellini stesso) e, per quanto riguarda la produzione, erano ancora in corso alcuni sopralluoghi.

Fellini fu per molti anni riservato riguardo a *Mastorna*, un po' perché non rinunciò mai del tutto all'idea di realizzarlo, un po' per scaramanzia. Consapevoli, quindi, di non poterci affidare unicamente alla sua voce per ricostruire la nascita del soggetto e l'elaborazione della sceneggiatura, dovremo ascoltare più voci e mettere insieme un puzzle in cui mancherà sempre qualche pezzo. A nascondere i pezzi mancanti è Fellini stesso:

Ma perché lei vuol sapere che film voglio fare? / Non bisognerebbe mai parlarne dei film! Prima di tutto perché nella sua vera natura un film è indescrivibile a parole: sarebbe come pretendere di raccontare un quadro o riferire verbalmente di uno spartito musicale. Poi, perché, parlandone, si scivola in una serie di ipotesi imprigionanti, vischiose, che lo fissano in immagini, strutture, caratteristiche inevitabilmente riduttive. Così che corri il rischio di non riconoscerlo più tuo, il film, e, al limite, di dimenticarlo²⁷.

Prima di tutto, occorre fare un passo indietro nel tempo: *8½* esce nelle sale italiane il 4 febbraio del 1963 e, come nota bene Kezich, per la prima volta il nome di Fellini appare sopra il titolo, disegnato in caratteri floreali da Gherardi²⁸. Il consenso è unanime, la consacrazione, a livello mondiale, è ormai avvenuta, senza le ombre dei giudizi negativi riservati ai suoi maggiori successi precedenti (ovvero *La strada*, *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita*²⁹). Il film ottiene ben

²⁶ Cfr. F. Fellini, *Fare un film* cit., pp. 159-170.

²⁷ Ivi, p. 158.

²⁸ Piero Gherardi (Poppi, 20 novembre 1909-Roma, 8 giugno 1971) è stato un celebre architetto, scenografo e costumista italiano, vincitore di due premi Oscar per i migliori costumi con *La dolce vita* [1960] e *8½* [1963]. Il primo incontro con Fellini avvenne mentre quest'ultimo lavorava alla sceneggiatura di *Senza pietà*, film diretto da Lattuada, esperienza importante per l'allora giovane sceneggiatore (siamo nell'estate del 1947) che collaborò alla regia del film. Lattuada, è doveroso ricordarlo, fu il primo a intuire le capacità di Fellini sul set e a offrirgli, quasi forzandolo, la prima regia in collaborazione: *Luci del varietà*, nel 1950. La collaborazione tra Gherardi e Fellini compare per la prima volta nei titoli di testa de *Le notti di Cabiria* [1957] (ma in realtà Gherardi aveva già aiutato il regista a scoprire volti e luoghi, dai *Vitelloni* [1953] in poi); i due lavoreranno in piena sintonia fino a *Giulietta degli spiriti* [1965], quando il loro rapporto (come molti altri in quel periodo) si guasterà irrimediabilmente. Nasceranno, certo, collaborazioni nuove, ma resterà una punta di amarezza per ciò che si è perduto, come traspare in una battuta del regista: «A volte l'eccesso di fiducia reciproca determina una malintesa complicità. Quando si presume di conoscere profondamente l'altro, non lo si riconosce più» (T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 257).

²⁹ *La strada* [1954] conobbe un'accoglienza diversa in Italia e all'estero. In Italia Pasolini parlò di un capolavoro, ma fu uno dei pochi a difendere il film. In quegli anni, con la destra al

cinque nomination agli Oscar del 1964³⁰ e Fellini, per presenziare all'Acamedy Award, parte in compagnia, oltre che di Angelo Rizzoli, produttore della pellicola, di Giulietta, Fracassi³¹, Flaiano, Pinelli, la Milo e il produttore Ergas³². L'aereo atterra a New York, nella nebbia, ed Ergas chiede, quasi scherzando, al regista: «Quanto vuoi per fare un film sull'aldilà?». Lo stesso Fellini ricollega la prima idea di *Mastorna* a questo volo, omettendo la richiesta di Ergas: «La prima idea mi venne in mente nel 1964 in aereo, mentre stavamo atterrando. Era inverno a New York, e io ebbi l'improvvisa visione di noi che ci schiantavamo nella tempesta. Fortunatamente fu solo questo, una visione e atterrammo tranquillamente»³³.

Durante lo stesso soggiorno, due altri episodi riportano alla mente la realtà allucinata e straniante in cui si svolge il viaggio di *Mastorna*: una notte, come

potere e la cultura dominio dell'opposizione, Fellini fu dichiarato traditore del neorealismo. Nel settembre del '54, durante la prima a Venezia, il film venne accolto con freddezza e fu fischiata la vittoria di un Leone d'argento, soprattutto perché un altro regista in gara, Visconti (con *Senso*), non ebbe alcun riconoscimento (Visconti era considerato in quegli anni il leader dell'opposizione comunista al cinema di matrice democristiana). L'entusiasmo, invece, fu grande all'estero e crebbe fino all'assegnazione, nel 1956, dell'Oscar per il miglior film straniero (il primo premio assegnato con questa dicitura). *Le notti di Cabiria* [1957] ebbe un'accoglienza meno travagliata e più favorevole fin dall'inizio anche in Italia, ma molte furono le preoccupazioni di Fellini, prima della presentazione al Festival di Cannes, a causa dei contenuti del film, per il timore venissero considerati immorali e blasfemi. La pellicola rischiò di non ottenere il visto della censura necessario per partecipare al Festival (il prefetto Adolfo Memmo, rappresentante del ministro dell'Interno ne chiese infatti l'interdizione) e di doversi sottoporre a diversi tagli prima di poter uscire nelle sale in Italia. Il rischio fu scongiurato grazie all'intervento del gesuita padre Angelo Arpa con una proiezione privata per il giovane cardinale Giuseppe Siri e la successiva approvazione. Naturalmente la notizia dell'incontro con Siri provocò l'indignazione della sinistra cinematografica per la sottomissione al potere ecclesiastico, ma Fellini, pronto a far di tutto per difendere il suo lavoro, sorvolò sulle critiche e il film ricevette gli onori di Cannes (con il premio come migliore attrice per Giulietta Masina) e l'ulteriore lustro di un nuovo Oscar per il miglior film straniero (nel 1958). L'uscita de *La dolce vita* [1960], infine, sarà segnata, contemporaneamente, da uno straordinario successo e da polemiche accese: un nuovo Oscar (per i costumi, ma le nomination erano quattro), record ai botteghini (tutti accorrono subito al cinema, perché temono che il film possa essere sequestrato o censurato), grandi acclamazioni, ma anche fischi e insulti. Tra gli episodi di dissenso che colpirono maggiormente il regista, ricordiamo lo sputo di uno spettatore alla prima milanese del Capitol (il 5 febbraio del 1960) e un grande manifesto sulla porta di una chiesa di Padova che recitava «Preghiamo per l'anima del pubblico peccatore Federico Fellini» (cfr. il capitolo *Pubblico peccatore* in T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., pp. 203-209).

³⁰ Ne vincerà due: Miglior film straniero e Migliori costumi (a Piero Gherardi). Le altre nomination erano: Migliore regia, Migliore sceneggiatura originale (a Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi) e Migliore scenografia a Piero Gherardi.

³¹ Clemente Fracassi (Cremona, 5 marzo 1917-Roma, 2 febbraio 1993) con Fellini lavorò come produttore esecutivo e farà parte (insieme a Rizzoli) della breve avventura della Federiz, casa di produzione inizialmente nata con lo scopo di scoprire e dare una mano ai giovani registi ma che produrrà solo un film (*Giulietta degli spiriti*) prima di sciogliersi. La società apparirà al cinquanta per cento a Rizzoli e, per il restante cinquanta per cento, a Fellini e Fracassi.

³² Moris Ergas (Salonico, 10 luglio 1922-Roma, 8 febbraio 1995), produttore cinematografico e imprenditore di origini greche, era in quegli anni legato all'attrice Sandra Milo.

³³ Cfr. T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 243.

è solito e ama fare, Fellini cammina da solo a Hollywood e viene fermato dalla polizia che fatica inizialmente a riconoscerne l'identità³⁴. Sempre a Los Angeles, all'interno del cimitero di Forest Lawn (il cimitero delle colline di Hollywood, famoso per i personaggi del cinema e dello spettacolo sepolti al suo interno, tra cui Buster Keaton, Fritz Lang, Bette Davis, Marvin Gaye), il regista si informa sul prezzo di un colombario dotato di diversi comfort tra cui l'accompagnamento musicale e chiede uno sconto sui trentacinquemila dollari del suo costo, magari togliendo la musica³⁵.

Con un ancor più lontano salto indietro nel tempo, Ercole Segà, storico compagno di scuola e amico del regista, fa risalire l'idea originaria della sceneggiatura ai tempi del liceo, quando sui banchi di scuola si leggeva la *Divina Commedia* e Federico sognava di fare un film sull'aldilà «per poter così sostenere, in aperta polemica con Dante, che nei regni ultraterreni non esisterebbe quell'ordine perfetto, quell'infallibile rispondenza fra colpa e castigo, fra virtù e ricompensa celeste, che il Divino Poeta ha immaginato, bensì *lo stesso casino che abbiamo qui sulla terra*». Ma, a distanza di molti anni, parlando con il vecchio amico del *Viaggio di G. Mastorna*, il regista non lo collegava più a quell'ingenuo progetto giovanile: Fellini, ormai maturo, ha compreso che non può trattare il tema di un viaggio nell'oltretomba con la leggerezza dello studente³⁶. Per affrontare un racconto così impegnativo, Fellini avrà bisogno di un compagno d'eccezione e d'elezione: lo scrittore Dino Buzzati.

Nella primavera del 1965, Fellini, di passaggio a Milano, telefona a Buzzati per un incontro; i due si stimano reciprocamente ma non si sono mai conosciuti di persona, così lo scrittore, nonostante sia molto stanco e da poco rientrato da un viaggio a Bombay (dove si era recato per intervistare alcuni maghi), accetta l'invito a cena³⁷. L'appuntamento è in un ristorante famoso per il pesce ed

³⁴ Per Mastorna i documenti non sono ritenuti sufficienti per un riconoscimento, almeno non quelli ufficiali, l'aldilà segue un'altra burocrazia: «– Mastorna. Giuseppe Mastorna. Sono un violoncellista. Ho un concerto questa sera, a Firenze. Debbo assolutamente rientrare in Italia, prima di mezzogiorno. Abbiamo una prova, nel pomeriggio. / Così dicendo, Mastorna ha consegnato il suo passaporto al capo vigile che, senza nemmeno aprirlo, domanda: / – Non ha altri documenti? Questo non è sufficiente, per testimoniare chi è lei, signore. / E, come prevedendo la sorpresa risentita reazione di Mastorna, aggiunge: – è soltanto un passaporto» (F. Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna* cit., p. 42).

³⁵ Cfr. T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 243.

³⁶ Cfr. D. Zanelli, *L'inferno immaginario di Federico Fellini* cit., pp. 14-15.

³⁷ La sorella di Fellini, Maddalena, ricorda una battuta ripetuta spesso dal fratello: «Se volete sapere che cosa ho fatto venerdì scorso, non domandatelo a me: chiedetelo a Tullio Kezich», per questo ci affidiamo alla sua biografia nel racconto di questo primo incontro tra il regista e Buzzati. In un'altra occasione, però, Kezich ricorda un'intervista per il «Corriere della sera» nel 1964, in occasione dell'uscita di *Giulietta degli spiriti* (in realtà, nel 1964 erano ancora in corso le riprese del film, che uscì nel 1965) grazie alla quale Buzzati aveva approfondito la conoscenza di Fellini, scoprendo anche il comune interesse per il mondo occulto (cfr. T. Kezich, *Fellini del giorno dopo* cit., p. 112). Probabilmente si tratta in questo caso di un errore di datazione: è il 1965, infatti, l'anno in cui Fellini e Buzzati approfondiranno l'interesse comune per il mondo occulto e Fellini

è presente anche Almerina, la giovane compagna dello scrittore bellunese³⁸, testimone dell'animazione di Fellini nel rievocare *Lo strano viaggio di Domenico Molo*, racconto pubblicato da Buzzati a puntate sul settimanale «Omnibus» nel 1938, quando il regista era ancora un liceale³⁹.

Partendo dal racconto di Buzzati, Fellini pensa con entusiasmo a un film e, stanco e deluso dai soliti collaboratori, propone allo scrittore di affiancarlo nel lavoro di sceneggiatura. Buzzati accetta, onorato e lusingato, ma per chi superstiziosamente crede ai presagi (e Fellini, certamente, era tra questi), la serata in piacevole compagnia si conclude con una intossicazione alimentare per Almerina e Fellini (non per Buzzati, che aveva evitato il pesce): Almerina finirà in ospedale alle quattro di notte per una lavanda gastrica, Fellini chiamerà alle sette di mattina, prima di ripartire per Roma, raccontando una terribile notte insonne tra crampi e vomito.

È a partire dalla memoria di questo incontro, di cui Kezich scrive per la prima volta sul «Corriere della sera» nel 1997, che nasce la necessità di ripensare alla genesi di *Mastorna*. Quando, dopo *Giulietta degli spiriti*, Fellini firma un contratto con Dino De Laurentiis, su questo figura il titolo *Assurdo Universo*, a partire da un libro di fantascienza (*What mad universe*, di Fredric Brown) letto nel periodo della *Dolce Vita*. Forse il regista pensava veramente a un film tratto da quel libro oppure si trattava solo di un tentativo di depistare stampa e pubblico, ciò che conta è che si delinea presto l'idea della *Dolce morte*, titolo su cui inizialmente insisteva Buzzati, anche se non soddisfaceva Fellini né lo scaramantico produttore napoletano. Dopo la cena, per più di un anno stretto è il rapporto tra il regista e lo scrittore; il primo, come suo solito, telefona la mattina mol-

stesso finirà, con data agosto 1965, nell'indagine di Buzzati per il «Corriere della sera», *In cerca dell'Italia misteriosa*.

³⁸ Dino e Almerina si erano conosciuti nel luglio del 1960 e si sposarono, quasi in segreto, l'8 dicembre del 1966.

³⁹ *Lo strano caso di Domenico Molo* è stato poi inserito nella prima raccolta di racconti di Dino Buzzati, *I sette messaggeri* [1942], con il titolo *Il sacrilegio*. Domenico Molo è un ragazzo di dodici anni, ossessionato dai sensi di colpa e dai peccati, anche da quelli che ignora: scopre, per esempio, che i suoi riti scaramantici per evitare brutti voti a scuola sono peccato di superstizione. Durante la confessione che precede la Prima Comunione, il ragazzo omette di dare la giusta enfasi a questa nuova colpa e così si pente per aver aggiunto al peccato di superstizione quello di sacrilegio (per la confessione reticente). Dopo la morte in seguito a un malore, scivola nell'aldilà, una città sterminata e senza nome, posta in riva al mare e invasa da una folla di persone in attesa di un giudizio: c'è chi è giudicato appena arrivato, altri attendono per migliaia di anni, i tribunali sono sparsi ovunque e lavorano dall'alba alla sera. Domenico è accompagnato da una fanciulla giovane e bella, Maria, novella Beatrice con le sembianze di pin-up. Domenico si ritrova in un tribunale simile agli stadi americani, visti nelle fotografie, in cui si svolgono gli incontri di pugilato. Interviene, durante l'esame del caso, Pasquale, il servitore del ragazzo, portando in tribunale le prove che lo scagionano. La sentenza è comunque rinviata al giorno dopo, perché ormai è sera: nell'attesa Pasquale e Domenico si recano in riva al mare e vedono salpare la nave che porta i defunti verso il regno della beatitudine. Poi, come era scivolato nel regno dei morti, così Domenico si ritrova sulla terra, in un lettino d'ospedale, tornato alla vita con una nuova consapevolezza.

to presto e si fa sentire quasi ogni giorno. In quel periodo Buzzati è impegnato in un'inchiesta per il «Corriere della sera» dal titolo *In cerca dell'Italia misteriosa* (dieci puntate in tutto, l'ultima pubblicata nel settembre del 1965⁴⁰) e coinvolge anche Fellini da tempo interessato al mondo dello spiritismo e ai fenomeni occulti: il 21 luglio i due vanno insieme a Torino a trovare Gustavo Adolfo Rol (era la prima volta per Buzzati, Fellini ne è affascinato dai tempi di 8½ e tornerà a trovarlo spesso, anche per risolvere alcuni dubbi legati a *Mastorna*)⁴¹.

Alla scrittura della sceneggiatura lavorerà anche Brunello Rondi, che racconta la nascita del trattamento, nel settembre del 1965, passeggiando nella pineta di Fregene (cui seguirà la già citata lettera-trattamento inviata a De Laurentiis). Per quanto riguarda la stesura della sceneggiatura vera e propria, dopo essersi ritrovati inizialmente in un sinistro albergo sul lago di Bracciano⁴², i tre lavoreranno separatamente dividendosi le scene, come era solito preferire Fellini, ed è difficile (anzi, impossibile, dati anche i vari rimaneggiamenti nel corso degli anni) ricostruire quale sia stato il contributo specifico di ciascuno dei tre alla scrittura. In particolare, sulla partecipazione di Buzzati Fellini rimase sempre reticente e non ci stupisce, considerando l'ambiguo rapporto del regista con la sceneggiatura; forse, poi, la morte dello scrittore (nel 1972) gli parve confermare il carattere funesto che nel tempo aveva finito per attribuire allo sfortunato progetto.

Certamente nell'estate del 1966, per quanto Fellini non abbia già più tanta voglia di fare il film, il copione è terminato e viene fatto leggere ad alcuni amici di fiducia, divertendosi anche nel giocar loro qualche scherzo. Così racconta, infatti, il malcapitato Kezich:

Accadde nella villa di Fregene, una notte dell'estate 1966. Nell'accompagnarmi alla camera degli ospiti, Federico mi aveva dato il copione appena finito. Pensavo di sfogliarne qualche pagina prima di dormire e invece mi trovai sbalzato

⁴⁰ Gli articoli faranno parte della raccolta *I misteri d'Italia*, pubblicata nel 1978 da Mondadori.

⁴¹ Gustavo Adolfo Rol (Torino, 20 giugno 1903-Torino, 22 settembre 1994) è tra i sensitivi più conosciuti e controversi del Novecento. Era noto, tra i suoi sostenitori, per fenomeni paranormali quali la lettura di libri chiusi, il trasferimento di oggetti da una stanza all'altra, la lettura del pensiero, la manipolazione delle carte da gioco, cambiandone semi e colori a vista. Fellini racconta di essersi avvicinato verso i trent'anni, leggendo libri e grazie ad alcuni incontri, al mondo dell'occulto, dapprima con fahiri, illusionisti e ciarlatani, poi con qualche personaggio meno pittoresco e più emozionante. Il regista ha conosciuto diversi «medium», tra questi si sofferma in particolare su Rol e Pasqualina Pezzola (cfr. F. Fellini, *Fare un film* cit., p. 90). Se il cinema è, poi, anche magia, Fellini non può non annoverarsi nella categoria dei maghi: «Mi interesso a tutto e credo a tutto. Mi sembra molto più comodo e anche molto più igienico mentale. D'altra parte come posso essere diffidente, essere scettico, essere troppo prudente con il mestiere che faccio? Faccio un mestiere che mi comprova continuamente che sono un mago» (dichiarazione di Fellini, registrata nel documentario *Fellini, je suis un grand menteur*).

⁴² Cfr. Alessandro Casanova, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 2005, p. 72.

nell'«assurdo universo» della fantasmagoria felliniana, trascinato in un carosello di emozioni, sbalordito, identificato, irritato, commosso, incuriosito. Non posai il dattiloscritto se non dopo essere approdato, dietro al protagonista, a Firenze, in una giornata luminosa con l'orchestra in attesa, la moglie nel palco, le rondini che volano nel cielo oltre la cupola e il direttore sul punto di impartire l'attacco. Mi addormentai nel cuore di questo paradiso terrestre faticosamente conquistato quando, a riportare il disagio e l'orrore di tutto ciò che l'aveva preceduto, arrivò la catastrofe, un terremoto da mettere a rischio i vetri delle finestre e i muri. Stranamente, però, pur immerso nel terrore, mi sentii pronto a tutto e pensai: se la vita è anche questa, accada ciò che deve accadere. Così, nella stoica attesa del peggio, immagino che ripiombai subito nel sonno e confusamente mi parve di ripercorrere a ritroso le tappe di un'esperienza iniziatica già praticata, come quando si riavvolge una pellicola. / La battuta con cui mi accolse Fellini la mattina dopo, nella bella luce che pioveva sulla tovaglia della colazione preparata da Giulietta, fu: «Mi sono dimenticato di avvertirti che alle tre e mezzo, puntualmente tutte le notti, passa qui sopra l'aereo proveniente da Bangkok e chi non lo sa pensa sia cominciato il Giudizio universale». E ridacchiò, come se avesse fatto apposta a non avvertirmi. Come se quell'annuncio di apocalisse risolta in burletta fosse il perfetto finale a sorpresa del viaggio semiserio di Mastorna. Per ritrovarci sul versante solare della vita, con la tazza di caffè e il croissant; e con meno ansia e paura avendo sperimentato il peggio⁴³.

Quando Fellini abbandona il progetto di *Mastorna*, è finito il tempo degli scherzi e ci sarà poco da ridere (soprattutto per Dino De Laurentiis e per i tanti collaboratori impegnati nella preparazione delle riprese).

⁴³ T. Kezich, *Fellini del giorno dopo* cit., pp. 71-72. L'effetto sorpresa di un terribile risveglio nel bel mezzo della notte doveva divertire molto Fellini; ritroviamo, nella testimonianza di Dario Zanelli, un'esperienza molto simile a quella di Kezich, sempre in occasione della lettura del copione del *Viaggio di G. Mastorna*: «Federico me lo diede da leggere nel primo pomeriggio di un giorno del luglio '66, entro la quietà, fresca cornice del suo giardino di Fregene. Ero rimasto ospite della sua casa anche la notte, ricavando da questa esperienza un'impressione tanto forte quanto impreveduta [...]. Non immaginavo, infatti, quali conseguenze potessero nascere dall'estrema vicinanza di quel luogo all'aeroporto di Fiumicino. E all'alba fui svegliato di soprassalto dal pauroso rombo di un aereo a reazione, che mi parve precipitasse sul tetto dell'edificio, anzi addirittura sul mio letto. Stavo facendo un sogno angoscioso. Mi trovavo su una carrozza ferroviaria affollata di viaggiatori, quando, a un certo momento, sentivo una voce gridare: "Aiuto, il treno brucia!". Mi alzavo di scatto in piedi, anche per proteggere dall'urto della frenata una donna che avevo davanti a me, con un bambino in braccio. "Si tenga forte", le dicevo. E intanto pensavo: "Dio mio, proprio questo treno dovevo prendere! Proprio qui dovevo venire a morire!", mentre le immagini di moglie e figli mi passavano di corsa dinanzi agli occhi, in un lampo della memoria. A questo punto mi destavo, già balzato a sedere sul letto, mormorando ancora "Dio mio!", e con la netta sensazione che il letto, come il treno, stesse continuando a scivolare sui binari [...]. Ricordo che la mattina seguente, per consolarmi di quel bruschissimo risveglio, Fellini mi offrì sorridendo, consapevole com'era della mia ghiottoneria, un singolare supplemento di piccola colazione: un piattino di tagliatelle alla bolognese, scampate agli appetiti della sera precedente» (D. Zanelli, *L'inferno immaginario di Federico Fellini* cit., pp. 16-17).

2. *Fellini mi fè, disfecemi Fellini*

Nella pur recente storia del cinema, si potrebbe già tracciare una lunga e complessa storia del non girato o dell'incompiuto; tanti sono, infatti, i film non realizzati e ogni progetto non avviato o abbandonato in corso d'opera racconta di malattie, di problemi tecnici e soprattutto, molto spesso, di problemi di produzione (costi di produzione troppo elevati, mancanza di finanziamenti). Proprio a causa di problemi di produzione, Orson Welles fu costretto ad abbandonare la lavorazione di alcuni suoi film divenuti, forse proprio per questo motivo, opere leggendarie per i cinefili, tra questi *It's all True*⁴⁴ e il *Don Quixote*. Quest'ultimo progetto, destinato alla televisione, doveva inizialmente durare 80 minuti ma, una volta cominciate le riprese, era come se non potesse finire mai (Welles dichiarò che quanto aveva già girato sarebbe potuto bastare per tre film, eppure non era abbastanza: si sentiva come Cervantes, partito dall'idea di una novella per giungere inaspettatamente alla sua opera maggiore). Nel cinema poi sembra gravare una vera e propria maledizione sul Don Chisciotte a causa dei tentativi (falliti) di grandi registi di portarlo sullo schermo. In *Lost in La Mancha* (2002), documentario realizzato da Keith Fulton e Louis Pepe, due collaboratori di Terry Gilliam, è testimoniata la lavorazione dell'incompiuto *The man who killed Don Quixote* (un progetto, appunto, dell'ex Monty Python) le cui riprese, iniziate nel 2000, furono presto interrotte in seguito a vari incidenti (un nubifragio che sconvolse totalmente la zona delle riprese, problemi alla prostata dell'attore protagonista, il ritiro di uno degli investitori poco prima dell'avvio dei lavori). Ma basterebbe, per fare compagnia a *Mastorna*, citare anche solo *Napoleon*, progetto studiato accuratamente per oltre trent'anni e mai realizzato da Kubrick.

In questa immaginaria storia del cinema incompiuto, Fellini sarebbe presente con diversi soggetti, documenti, interviste su progetti che non vedremo mai realizzati per mancanza d'ispirazione o per problemi di produzione. Leggendo i documenti a nostra disposizione, si scopre che non tutto è andato perduto e che il regista, nel tempo, ha tratto alimento, per personaggi e scene, anche da progetti ormai abbandonati⁴⁵. *Mastorna* però non sarà mai un progetto abbandono-

⁴⁴ Film a episodi commissionato a Orson Welles dalla RKO per dimostrare le buone relazioni, durante la Seconda Guerra Mondiale, tra Stati Uniti e Sud America; ce ne resta testimonianza nell'omonimo documentario diretto, nel 1993, da Richard Wilson, Bill Krohn e Myron Meisel. Le riprese di *It's All True* si svolsero tra il 1941 e il 1942 e furono anche teatro di un tragico evento: durante la pausa nella lavorazione di un episodio, sulla baia di Rio de Janeiro, una grande onda investì la macchina da presa e i pescatori in mezzo alla baia, tra cui Jacaré, uno dei quattro protagonisti della storia (ovvero Manoel Olimpio Meira). Welles fu ritenuto responsabile della tragedia ed era intenzionato a portare a termine la lavorazione anche a causa del senso di colpa, come atto dovuto al povero pescatore, ma la produzione fu interrotta dalla RKO e il materiale girato depositato negli archivi della casa di produzione.

⁴⁵ Per approfondire l'argomento si veda A. Casanova, *Scritti e immaginati. I film mai realizzati da Federico Fellini* cit.

nato, proprio per questo rappresenta un nodo centrale nel cinema di Fellini⁴⁶. Il regista non poté addurre, per giustificare il suo malcontento, problemi legati alla produzione: De Laurentiis è ostinato nel portare avanti il progetto, anche se non lo convince e fa gli scongiuri pensando all'argomento trattato (ai suoi fratelli e collaboratori, Luigi e Alfredo, invece, il film piace molto, soprattutto a Luigi appassionato di occultismo). Leggendo la lunga lettera-trattamento inviata da Fellini nel 1965, il produttore si sarà certamente spaventato, nonostante le rassicurazioni del regista, pensando alle spese che lo attendevano, ma non si tira comunque indietro⁴⁷. Nella primavera del 1966, Luigi de Laurentiis, organizzatore della produzione, assume Pier Luigi Pizzi come *art director* e cominciano i sopralluoghi da Napoli a Milano. Fellini è stato a Colonia con l'operatore Rotunno per fotografarne il Duomo⁴⁸. A Dinocittà comincia l'allestimento degli ambienti del film tra cui l'aereo su cui viaggia Mastorna e la piazza dell'atterraggio con il duomo di Colonia. Si cercano le comparse, servono circa duemila costumi, da ingrigire, sporcandoli di cenere. Non si sa, intanto, il nome di chi darà il volto a Mastorna: Fellini vuole cambiare e smentisce che il cognome di Mastorna sia la contrazione di «Mastroianni ritorna»⁴⁹. Saltano fuori i nomi di

⁴⁶ Il ritorno del *Viaggio di G. Mastorna* tra un film e un altro sembra quasi un passaggio necessario all'ispirazione felliniana: «C'è un film, voglio dire l'idea, il sentimento, il sospetto di un film che porto appresso da quindici anni e ancora non mi ha dato confidenza, concesso la sua fiducia, rivelato le sue intenzioni. Appare puntualmente alla fine di ogni film, sembra voglia riproporsi, farmi capire che ora tocca a lui, rimane qualche tempo con me, mi studia un po' e una bella mattina non c'è più. Anch'io sono contento ogni volta che se ne va: è troppo serio, impegnato, severo, ancora non ci assomigliamo, e se un giorno ci assomiglieremo chissà chi dei due sarà cambiato. A pensarci bene, di questo film non mi è mai venuta voglia di fare nemmeno un disegno, uno scarabocchio qualunque; è evidente che quando avrò deciso di collaborare saranno altri i segnali che me lo faranno intendere. A volte sospetto perfino che non sia un film, ma qualche altra cosa che non sono ancora in grado di comprendere, e allora mi spavento un po', ma subito mi conforta il pensiero che probabilmente questo film è soltanto un film-pilota, una specie di bizzarro spirito-guida che ha il compito di introdurre altre storie, altre immaginazioni; infatti quando lui sparisce, al suo posto, immancabilmente, resta il film vero, quello che farò» (F. Fellini, *Fare un film* cit., pp. 66-67).

⁴⁷ Cfr: «Gli ambienti principali possono essere: aeroporti, stazioni ferroviarie, metropolitane, porti di mare, strade di città modernissime e molto antiche, distese paludose, il mare e poi quartieri di Roma, di New York, Amsterdam, Berlino, il Vaticano, paesetti laziali, Venezia. Non spaventarti davanti a questo elenco che potrebbe anche continuare perché ho già in testa alcune soluzioni che dovrebbero eliminare diarie, trasferte e viaggi all'estero» (F. Fellini, *Lettera a Dino De Laurentiis* cit., pp. 169-170).

⁴⁸ Giuseppe Rotunno comincerà qui una lunga collaborazione con Fellini, firmando la fotografia di molti suoi film dal 1968 al 1983.

⁴⁹ Fellini, per allontanare ogni riferimento di Mastorna da Mastroianni, dichiarò di aver pescato il nome in un elenco telefonico. Accolse però con simpatia l'ipotesi del poeta Andrea Zanzotto «Giuseppe che màs torna» (cfr. A. Casanova, *Scritti e immaginati* cit., p. 55). Marcello Mastroianni è impegnato in teatro, al Sistina di Roma, dove interpreta, nel musical *Ciao Rudy*, la parte di Rodolfo Valentino. La commedia, con le musiche di Armando Trovajoli, riscosse un grande successo di pubblico e di critica. Lo spettacolo, dopo alcuni mesi di tutto esaurito nei teatri, aveva ricevuto offerte per gli Stati Uniti ma Mastroianni ruppe improvvisamente il contratto

Laurence Olivier e Steve McQueen, ma non si prende alcuna decisione. Cresce intanto il malumore: Fellini non tollera Dinocittà, si ritira a Fregene, i suoi collaboratori più stretti cominciano a preoccuparsi⁵⁰, circola anche la voce che il mago Rol, con i suoi poteri, abbia fatto trovare in tasca al regista un biglietto in cui c'è scritto «Non fare questo film».

Il 14 settembre Fellini scrive a De Laurentiis confessando la sua impossibilità a procedere:

Roma , 14.9.66

Caro Dino,

devo comunicarti ciò che da tempo si stava dibattendo dentro di me e che è arrivato ormai alla conclusione. È una decisione seria che non vorrei drammatizzare ma per me costituisce l'unica risposta onesta al mio spirito, affaticato ormai dall'inutile ripetuto tentativo di placare con ragioni suggerite soltanto da un sentimento di amicizia, stati d'animo ben più profondi e più veri. Io non posso iniziare il film perché per tutto quanto è successo non riuscirei a farlo. Non fraintendermi: non ho dubbi sul film, ma la lunga serie di vicende contraddittorie, legate al film stesso, che in una atmosfera di opposizione e di ristagno ne hanno caratterizzato la nascita e l'andamento della preparazione, mi ha reso disamorato ed esaurito. In queste condizioni non posso realizzare il mio film⁵¹.

Fellini si è liberato di un peso, ma lo attende una durissima reazione di De Laurentiis. Il 24 settembre esce sui giornali un comunicato della De Laurentiis in cui si dichiara che la lavorazione di *Assurdo Universo*, prevista per il 5 settembre, era stata rinviata al 3 ottobre per un'indisposizione del regista. Il capitale investito nella produzione, anche a causa di «gigantesche costruzioni» realizzate negli studi di Dinocittà, è di seicento milioni (incluso il 45% del compenso già versato a Fellini). Ricevuta la lettera di rinuncia, Dino De Laurentiis fa causa al regista, dichiarando un danno di un miliardo e cento milioni (seicento di spese e cinquecento per mancato guadagno) e in una nota aggiunge anche che, per l'irresponsabilità di Fellini, settanta persone si trovano senza lavoro. Il giudi-

per poter lavorare con Fellini al *Viaggio di G. Mastorna*, pagando anche una penale alla coppia di commediografi Garinei e Giovannini.

⁵⁰ Fellini racconta la sua crisi a Zanelli: «Il 18 luglio, a Dinocittà ho sbaraccato tutto. Ho vuotato i cassetti, ho tolto le fotografie dalle pareti, e ho cominciato a stracciarle, insieme con le altre scartoffie. Una fatica anche fisica, ti assicuro! Per fortuna i miei preziosi assistenti, Lilianna Betti e Francesco Aloigi, hanno sottratto alla mia furia distruttrice le cose più importanti, caricandole in macchina... Avrò pure contribuito, a spingermi alla fuga, quell'ambiente della De Laurentiis, così glaciale, coi poliziotti alle porte, gli impiegati che non ridono mai, quelle stanzette tetre... Che debbo dirti? Appena mettevo piede là dentro, le idee mi andavano via, diventavo di umore nero... Non mi ci ritrovavo insomma» (D. Zanelli, *L'inferno immaginario di F. Fellini* cit., p. 80).

⁵¹ La lettera è riportata in T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 265.

ce dei provvedimenti speciali accoglie la richiesta di De Laurentiis fino alla cifra di 350 milioni e il 24 settembre alcuni agenti si presentano a Fregene e sequestrano alcuni quadri e soprammobili (senza raggiungere comunque la cifra prevista). Il produttore, non soddisfatto e ancora infuriato, chiede il sequestro dei crediti del regista presso terzi (soprattutto le società Rizzoli). Il regista intanto è chiuso in casa e non rilascia dichiarazioni. Con il tempo Dino De Laurentiis comincia a credere di avere esagerato (e di aver ferito, con il sequestro, soprattutto Giulietta Masina) e, leggendo sui giornali di finanziamenti americani per il film di Fellini, incarica i suoi avvocati di trovare un accordo.

La pace dopo la tempesta è ristabilita, ma un grande problema resta: bisogna girare *Mastorna*. La ripresa del film comporta diversi problemi: molti collaboratori sono impegnati altrove e devono essere sostituiti. Mastorna, poi, non ha ancora un volto: Fellini, prima della riconciliazione, nel febbraio del 1967, aveva fatto il nome di Enrico Maria Salerno, ma De Laurentiis non è convinto, vuole un nome con più attrattiva, possibilmente americano; le riprese sono troppo vicine per riuscire a concludere accordi con l'estero e alla fine, con le spalle al muro, Fellini, poco convinto, accetterà il nome Ugo Tognazzi⁵². Seguirà, in aprile, il ricovero di Fellini da cui siamo partiti e l'amara consapevolezza che il film si sta allontanando sempre di più: non è il suo momento. Quando, a fine settembre, Grimaldi acquista i diritti del film⁵³, De Laurentiis, con l'assegno in mano, si butta in ginocchio davanti al nuovo proprietario di Mastorna, invocandolo come San Gennaro. Eppure, come dichiarerà in seguito, «neanche il nuovo san Gennaro è stato poi capace di compiere il vero miracolo, cioè indurre Fellini a girare quel film»⁵⁴.

Dichiarandosi nostalgico dei papi e dei grandi committenti del Rinascimento, Fellini ammette di aver bisogno, per lavorare, dell'obbligo della consegna⁵⁵, ma per girare *Mastorna* non è bastato firmare un contratto, ricevere un anticipo con il timore di doverlo restituire. La crisi vissuta in questa occasione sembra non

⁵² Ugo Tognazzi firma il contratto per interpretare Mastorna nel marzo del 1967. In quel momento Tognazzi, all'apice del successo, vede nel film di Fellini una definitiva consacrazione e sarà molto dispiaciuto per questo ruolo mancato. Fellini, invece, non era convinto sin dall'inizio. «Quando volevano imporgli Ugo Tognazzi per un film che poi non fece, *Il viaggio di G. Mastorna*, Fellini era quasi disperato: "Ha lo sperma in faccia, come è possibile?", diceva. Uno scatto di nervi, anche ragionevole: nessuno poteva essere inadatto al protagonista, che era un trapassato, quanto Tognazzi con la sua vitalità fisica, la sua passione per la vita» (Lietta Tornabuoni, *Tognazzi, la voglia matta di vivere*, in «La stampa», 27 ottobre 2010).

⁵³ Cfr. n. 17.

⁵⁴ Cfr. T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 270.

⁵⁵ «Credo di appartenere – fatte le debite proporzioni – all'archetipo psicologico dell'"artista" che ha bisogno della committenza generosa e insieme minacciosa. Ne ho bisogno sul piano dello scatto, del rituale. Una committenza che mi faccia considerare l'obbligo della consegna. Io non sono in attesa di particolari ispirazioni, di nuovi punti di vista biografici o autobiografici. Quello che mi porta a lavorare è qualcosa di "obbligante". La libertà la pretendo nel laboratorio» (F. Fellini, *L'arte della visione* cit., p. 21).

aggirabile, forse «il nemico» di cui dichiara di aver bisogno per potere agire questa volta è più grande e più forte di lui⁵⁶.

Certamente quando Fellini arriva a *Mastorna*, nella sua vita sono avvenuti alcuni importanti cambiamenti: legami di amicizia e collaborazione più che decennali si sono incrinati e irrimediabilmente rotti e una nuova consapevolezza di sé segna la vita del regista. C'è uno spartiacque a segnare un prima e un dopo: *Giulietta degli spiriti*⁵⁷. Il film è girato a partire dall'estate del 1964 e Fellini è accompagnato in questa nuova impresa dai collaboratori di sempre: il soggetto è di Fellini e Pinelli che, insieme a Flaiano e Brunello Rondi, lavorano alla sceneggiatura, il produttore è Angelo Rizzoli, la casa di produzione è la Federiz⁵⁸, Piero Gherardi lavora sia alla scenografia che ai costumi. La squadra è quella vincente eppure il clima non è più lo stesso. Sul set Gherardi e Fellini sembrano non avere più l'intesa di un tempo, le opinioni si fanno divergenti e tra l'*art director* e Giulietta Masina non si riesce a creare un legame, l'attrice non si sente a suo agio con le sue trovate. Continue sono le discussioni sul colore con l'operatore Di Venanzo (anche in questo *Giulietta degli spiriti* sarà un importante spartiacque, primo lungometraggio di Fellini a colori). Il rapporto con Flaiano, che aveva già subito in passato diversi scossoni, si rompe definitivamente⁵⁹. Pinelli, che tornerà a lavorare con Fellini nelle sue ultime pellicole, si allontana ma non

⁵⁶ All'interno delle interviste per *Fellini, je suis un grand menteur*, il regista dichiarerà: «Ho bisogno di un nemico per difendere ciò in cui credo!».

⁵⁷ È lo stesso regista a sottolineare il valore della scelta del colore. Aveva già realizzato un episodio a colori in *Boccaccio '70* [1962], film a episodi, ma in quel caso si trattava di una scelta esterna, per adeguarsi a un progetto: «Con *Giulietta degli spiriti* invece, il colore mi si pone per la prima volta come un problema totalmente espressivo, le prime immagini del film mi si rivelano a colori, la storia, la struttura, il suo sentimento sono determinati e vivono esclusivamente attraverso il colore ed è pertanto solo il colore che può raccontarli, tradurli, esprimerli» (F. Fellini, *Fare un film* cit., p. 94).

⁵⁸ La Federiz nasce nel 1960, dopo il successo della *Dolce vita*. La casa di produzione si proponeva di cominciare a pensare al nuovo film di Fellini e, allo stesso tempo, di produrre lavori di giovani registi. La sede della Federiz diviene meta di molti aspiranti cineasti, tra questi si delineano tre progetti possibili: *Accattone*, il primo film di Pier Paolo Pasolini (amico di Fellini, spesso coinvolto nelle esplorazioni in preparazione dei suoi film), *Banditi a Orgosolo* del documentarista Vittorio De Seta e *Due fermate a piedi* (diventerà poi *Il posto*) di Ermanno Olmi. I tre progetti sono scartati (verranno tutti realizzati, ma per altre vie) in seguito ai dubbi di Fracassi e all'entusiasmo presto spentosi di Fellini che, dopo le prime settimane, già non legge più i copioni e pensa solo al suo lavoro: non ha né tempo né voglia di pensare ai film altrui. Pasolini farà una prova per la Federiz, girando, con una piccola troupe, due scene, ma il progetto verrà comunque rifiutato. Il dispiacere di Pasolini sarà grande e porterà a un allontanamento dal regista (lo chiamerà «il Vescovone», profetizzando, come poi accadde, che la Federiz avrebbe prodotto solo film di Fellini).

⁵⁹ Uno degli episodi che segnò la rottura definitiva della collaborazione tra Flaiano e Fellini risale all'aprile del 1964, durante il viaggio a Los Angeles per la serata di premiazione degli Oscar: Flaiano è in classe turistica mentre Fellini e Rizzoli sono in prima classe. Lo scrittore attende una reazione di Fellini, ma riceve solo una breve visita del regista; a questo punto, pur non essendo Fellini responsabile dell'organizzazione del viaggio, lo ritiene responsabile e complice di una tale indelicatezza (cfr. Suso Cecchi D'Amico, *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita D'Amico*, Milano, Garzanti, 1996, p. 163).

sparisce del tutto: a lui, infatti, è affidata la sceneggiatura di due sceneggiati televisivi in cui apparirà Giulietta Masina negli anni Settanta (*Eleonora* [1973] e *Camilla* [1976]). Il film viene portato a termine, ma in un clima di malcontento: il regista si sente guardato con sospetto, non ha più attorno a sé l'usuale clima di fiducia, entusiasmo e amicizia, per gli altri è lui a essere cambiato. Il risultato finale non soddisfa il regista e anche l'accoglienza della critica e del pubblico sarà, se non apertamente negativa, quantomeno tiepida.

È evidente, durante la lavorazione di *Giulietta degli spiriti*, l'interesse di Fellini (e, come abbiamo visto, anche di Buzzati in quegli anni), per il mistero e l'occultismo tanto che Ennio Flaiano, omettendo la sua collaborazione in *Giulietta degli spiriti*, dichiarerà: «con Fellini ho sospeso la collaborazione dopo 8½, quando lui si è convertito alla magia, in cui non sono competente»⁶⁰. Fellini, però, si stanca presto dello spiritismo e, sempre mosso dalla curiosità, il suo interesse si sposta verso la terapia junghiana, con particolare attenzione al mondo dei sogni e alla loro interpretazione. Il regista si era già avvicinato in precedenza alla psicanalisi (inizialmente però di indirizzo freudiano): verso la fine delle riprese de *La strada*, si era ritrovato, come svuotato, all'interno di una forte crisi depressiva, «come se qualcuno, da un momento all'altro, avesse spento la luce», «una specie di Cernobyl della psiche»⁶¹. Kezich, riprendendo una confidenza di Giulietta sui personaggi di Fellini, riconduce la crisi, almeno in parte, all'impegnativa lavorazione del film e al senso di svuotamento dovuto all'aver messo tutto se stesso (scisso) nei tre personaggi (Gelsomina, Zampanò e il Matto⁶²). Negli ultimi giorni di riprese la sera si ritira presto nella sua camera d'albergo (tutta la troupe alloggia a Latina), evitando con qualche scusa la compagnia, passa le notti in bianco e di giorno il ritmo di lavoro è intenso; sta male ma non ne parla a nessuno, per non allarmare Giulietta o i produttori (ovvero Claudio Ponti e Dino De Laurentiis). È la primavera del 1954 e Giulietta, preoccupata da una situazione che non poteva rimanerle nascosta a lungo, contatta Emilio Servadio che si presenta a casa del regista, in via Lutezia. Inizialmente, dopo aver ascoltato Fellini, gli consiglia di concentrarsi sul lavoro e finire il film per poi, se lo vorrà, cominciare una vera e propria terapia. Il regista, tranquillizzato dall'incontro, porterà a termine *La strada* e poi tenterà di intraprendere un percorso di analisi, interrotto dopo solo due sedute: l'impostazione freudiana non fa per lui, il rapporto analista-paziente lo imbarazza, gli manca l'aria e, durante quel-

⁶⁰ Cfr. *Omaggio a Flaiano*, a cura di Gian Carlo Bertelli e Pier Marco De Santi, Pisa, Giardini, 1986, p. 96.

⁶¹ T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 157.

⁶² Ivi, p. 156. «Non è vero, come hanno scritto, che Gelsomina di *La strada* sono io, quella non mi somiglia per niente. Gelsomina è Federico. Ma lui è anche Zampanò, è anche il Matto. Insomma è uno e trino. Dirò di più, è tutti i personaggi dei suoi film. Solo se si capisce questo, si può accostare il suo lavoro nella maniera giusta» (la testimonianza di Giulietta Masina è registrata da Kezich in *Fellini del giorno dopo* cit., p. 83).

la che sarà la sua ultima seduta, racconta di aver fatto aprire la finestra perché si sentiva soffocare mentre fuori stava per scoppiare un temporale⁶³. Il nome del dottor Emilio Servadio non scompare dalla biografia felliniana, ritornando negli anni dell'interesse per lo spiritismo, quando si sottoporrà, sotto invito del dottore, a un esperimento con l'LSD 25, ovvero all'assunzione della droga sotto controllo medico per studiarne le reazioni⁶⁴.

Il nuovo incontro di Fellini con la psicanalisi segnerà una svolta nella vita del regista, grazie alla figura di Ernst Bernhard. Nel ricordo di Fellini (o nell'invenzione del ricordo), l'incontro con Bernhard si tinge di fiabesco: a fargli il nome dell'analista era stato il regista Vittorio De Seta e Fellini da quel momento aveva il suo numero di telefono in tasca, scritto su un bigliettino. Un giorno, credendo di chiamare una certa Maria, digita quel numero e si ritrova, dall'altra parte della cornetta, Bernhard, rimanendone immediatamente colpito. Da qui avranno avvio gli incontri con l'analista in via Gregoriana, in un percorso di analisi di quattro anni (con tre sedute a settimana) che cambierà Fellini e il suo punto di vista anche rispetto al mondo della magia che lo aveva precedentemente affascinato:

Ho incontrato per mia fortuna un uomo saggio e buono che senza deludermi nell'ansia di vedere in maniera fantastica i paesaggi del mondo magico ha spostato il mio punto di vista. La cosa in seguito non ha perso di fascino, ma ne ha acquistato uno meno vago e angoscioso: guardare a queste cose non come a un

⁶³ Amando fin dall'infanzia i temporali, Fellini racconta di essere scappato via con una scusa, ritrovandosi poi per strada senza un ombrello. Con l'offerta di un riparo da parte di una signora con l'ombrello, sarebbe cominciata quel giorno la storia con Lea Giacomini («la Lea di San Marino»), di cui si chiacchierò molto tra Rimini e San Marino. Per quanto riguarda le sedute di analisi di Fellini, Servadio novantenne contesterà alla collega Simona Argentieri il racconto di Fellini: le sedute, non inutili, furono più di due e il giorno in cui il regista interruppe improvvisamente la terapia non era scoppiato alcun temporale (Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p.158).

⁶⁴ Anche in questo caso la vicenda, a seconda del narratore, si svolge con un differente scenario. Secondo Fellini si fece tutto in gran segreto, una domenica pomeriggio, ed erano presenti: uno psicologo, un cardiologo, un chimico, due infermieri, uno stenografo e molti microfoni. Dopo aver assunto la sostanza in una zolletta di zucchero, l'effetto si prolungò ben oltre la media e le ore previste (ovvero sette-otto), il paziente per tutto il tempo parlò in continuazione, passeggiando per la stanza, fino al punto di dovergli fare un'endovenosa calmante. Tornato a casa con gli infermieri passò una notte tranquilla e il giorno dopo non dimostrò curiosità per gli effetti della sostanza allucinogena né chiese di riascoltare i nastri della seduta (o ascoltare i pareri degli scienziati presenti). Secondo la testimonianza di Servadio ultranovantenne (raccolta dalla collega psicanalista Simona Argentieri), l'esperienza ebbe un importante valore per Fellini: «L'esperienza si svolse con tre soli protagonisti: Fellini, un medico psicoanalista mio ex allievo e io. Niente infermieri, iniezioni eccetera. Durante l'esperimento Fellini ha lungamente dialogato con gli spiriti in cui credeva. Poi, anche con il mio aiuto, ci ha ripensato e si è convinto che si trattava di sue proiezioni. Diede così un addio a certe sedute di allora; e il risultato fu *Giulietta degli spiriti*, che rappresenta una liquidazione dello spiritismo» (per la ricostruzione dell'esperimento, cfr. T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., pp. 249-250). Anche in *Fare un film* Fellini accenna all'esperimento (collegando le sensazioni provate quando credeva di morire, nell'aprile del 1967, a quelle provocate dall'uso dell'LSD) e dichiara che accettò di fare da cavia giusto «per far contenti dei medici amici» (cfr. F. Fellini, *Fare un film* cit., p. 5).

mondo sconosciuto fuori di te, ma come a un mondo dentro di te. In maniera non magica, ma psicologica⁶⁵.

Sarà Bernhard ad avvicinare Fellini alla lettura di Jung, alla consultazione del *Libro dei Mutamenti* e all'utilizzo dei sogni come metodo d'indagine del proprio io. Fellini parla spesso di Jung e delle sue letture a questo legate, ma sembra sempre sminuire le proprie capacità di lettura e comprensione⁶⁶, eppure non può nascondere quanto questa scoperta gli sia stata di nutrimento:

Jung, che non ho letto tutto perché tanti pezzi, devo ammettere, sono proprio per iniziati, mi è sembrato l'autore, il filosofo, il pensatore e soprattutto il compagno di viaggio più pertinente per il tipo psicologico così sfumato, contraddittorio quale, con disinvoltura, definiamo quello dell'artista. L'immaturo, colui che protrae lo stato adolescenziale al di là di ogni attualità, e con esso riesce a convivere senza frizioni logiche troppo pericolose. [...]. È stata una lettura nutriente che non pretendo di aver compiutamente interpretata ma che mi ha aiutato, mi ha chiarito, mi ha incoraggiato⁶⁷.

A Jung⁶⁸ e a Bernhard si lega anche la consultazione dell'*I Ching*, l'antico *Libro dei Mutamenti* cinese, su cui, in un'intervista, Fellini si dilunga con piacere:

«Quanto alla mia personale scoperta de *I Ching*, risale a più di trent'anni fa, e la devo a Ernst Bernhard, lo psicologo junghiano. Quando lo andavo a trovare vedevo che ogni tanto, al di là del tavolo, lui buttava un occhio in basso, sulla destra. Pensavo fosse un tic incontrollabile. Poi, una volta, forse perché non c'era luce sufficiente, ha sollevato un libro. Ed era appunto *I Ching*, la cui copia personale mi fu regalata dalla moglie dopo la sua morte». Fellini si alza. Apre un mobile, e la tira fuori. Rilegata in cuoio, viene conservata in un panno di seta nera, ben sollevata da terra. Come vuole la tradizione. «È un po' come per i cattolici inginocchiarsi; un rituale da seguire, abbandonando la nostra spocchiosa razionalità. Ma dove eravamo rimasti? Ah, sì, alla mia scoperta de *I Ching*. Caso ha voluto che subito dopo, Antonello Trombadori, di ritorno da un viaggio in Cina, mi abbia portato anche le tre monete autentiche. Omaggio di un mio ammiratore di laggiù, che aveva appena visto *La strada*». Nuova deambulazione, stavolta per tirare fuori le monete, bucate, e legate tra loro da uno spago. Come nel costume cinese. Senta Fellini, io non faccio parte né della schiera dei

⁶⁵ F. Fellini, *Fare un film* cit., p. 91.

⁶⁶ «Qualche anno fa lessi e non completamente un libro di Jung, *La realtà dell'anima*: allora mi parve di capire ben poco [...] Il mio è un interesse da dilettante, da pasticciona, con una golosità tesa a cogliere sollecitazioni positive» (F. Fellini, *Fare un film* cit., pp. 91-92).

⁶⁷ F. Fellini, *L'arte della visione* cit., p. 5.

⁶⁸ Jung conobbe l'*I Ching* grazie a Richard Wilhelm che, nel 1929, tradusse l'antico libro cinese in tedesco e in inglese. A Jung si deve la prefazione inglese del volume tradotto dal Wilhelm, edito in Italia da Adelphi dal 1991.

razionalisti né di quella dei credenti. Appartengo piuttosto a quella dei perplessi. La domanda, dunque, è una sola. Lei, come se lo spiega che *I Ching* funziona? «Non me lo spiego proprio. In generale non mi faccio domande cui non so dare risposta. Posso ascoltare qualcuno più competente di me, se è in grado di spiegare l'arcano. Ma da parte mia posso solo dire che tante volte in cui mi sono trovato in situazioni di stallo, impossibilità, impotenza, questo libro mi ha dato un aiuto. Come se ne può trovare nella parola di un vecchio sapiente. Anzi, in certi casi sono rimasto addirittura abbagliato per la profonda conoscenza del mio carattere, del mio temperamento. E soprattutto della situazione particolare in cui mi trovavo»⁶⁹.

Sempre nella stessa intervista Fellini accosta le risposte del *Libro dei Mutamenti* ai sogni:

Mai invece nessun senso di inquietudine, come se il libro sollevasse delle parti di sé che preferiva tenere nascoste? «Se fosse così, dovremmo evitare di addormentarci la sera. Perché questo libro, in buona sostanza, sogna per noi. Esprimendosi con lo stesso linguaggio simbolista, misterioso e indecifrabile dei sogni. Perciò non mi dà nessuna inquietudine, anzi mi conforta. Come se battessi dei colpi al portone di un castello...»⁷⁰.

E se ci è impossibile sapere quando e quante volte Fellini abbia consultato il *Libro dei Mutamenti*⁷¹ e con quale risultato, abbiamo invece a nostra disposizione il mondo onirico di Fellini, grazie agli scritti e agli schizzi registrati puntualmente dal regista in quello che ora, pubblicato e noto, è *Il libro dei sogni*. Si trattava, prima della pubblicazione, di alcuni libri mastri che il regista teneva in un cassetto della scrivania nel suo ufficio. Un segreto che conoscevano tutti, anche perché spesso alcuni amici avevano il privilegio di dare un'occhiata agli scritti e agli schizzi, qualche pagina poi era finita, fotografata, su riviste. Il primo sogno risale al 30 novembre 1960, e la raccolta, dapprima molto fitta, si farà via via più rada, fino all'ultimo sogno registrato in data agosto 1984.

Il percorso accidentato di *Mastorna* è costellato da sogni a cui Fellini non potrà non dare ascolto, dal Duomo di Colonia che gli crolla addosso⁷², al sogno

⁶⁹ Franco Marcoaldi, in «Repubblica» del 29 dicembre 1991.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Probabilmente, per quanto sia impossibile sapere in che occasione e con quale frequenza, Fellini era solito consultare *Il Libro dei Mutamenti*. Abbiamo la testimonianza di un responso, legato alla lavorazione di *8½*, in una lettera inviata a Brunello Rondi, inserita poi in *Fare un film*: «Ho fatto un *I King* l'altra sera: ho chiesto: "Qual è la mia situazione attuale?" La risposta ho dovuto cercarla nell'esagramma che si chiama L'Abissale. Diceva che in fondo all'abisso sono finito in una buca, legato per giunta in ceppi e catene e cintato di spine per impedirmi di fuggire. E aggiungeva che me lo merito, perché sono un recidivo. Perciò per tre anni, sciagura! Non è stata una risposta simpatica, mi sono un po' immalinconito» (F. Fellini, *Fare un film* cit., pp. 85-86).

⁷² Cfr. n. 12.

del 14 settembre 1967 (il giorno stesso in cui scriverà la lettera a De Laurentiis in cui confessa di non poter portare avanti il film⁷³). Fellini pensa ai suoi sogni, li rilegge anche a distanza di tempo, e cerca, a partire da questi, risposte alle sue stesse azioni⁷⁴.

Nel *Libro dei sogni* sono conservati anche, incollati, due necrologi, tratti da «Il Messaggero» di giovedì 1 luglio 1965, per la morte di Bernhard; il primo, in tedesco, è il saluto della moglie e dei figli, il secondo, firmato da allievi e amici, annuncia una commemorazione presso la sede dell'Associazione italiana di Psicologia analitica. Bernhard muore il 29 giugno, mentre Fellini è ancora impegnato nelle riprese di *Giulietta degli spiriti* (la lavorazione del film sarà sospesa per un paio d'ore, per permettere al regista di rendere omaggio alla salma) e questa scomparsa inaspettata sarà annunciata a Fellini da un sogno profetico⁷⁵.

Fellini protegge dalle chiacchiere il suo rapporto con Bernhard, ne parla poco anche agli amici più intimi, ma è indiscutibile l'influenza di questo incontro nel cinema di Fellini degli anni Sessanta. Il progetto del *Viaggio di G. Mastorna*, inizialmente, è portato avanti, quasi come un omaggio dovuto, proprio sull'onda dell'emozione di questa perdita, ma, senza il sostegno dello stesso Bernhard, l'impresa è troppo ardua e Fellini non è pronto. Al senso di inadeguatezza durante la lavorazione del film, si sommano alcuni segni negativi (come i sogni e, soprattutto, il ricovero in ospedale) che è difficile ignorare: Fellini, forse, aveva realmente paura di realizzare *Mastorna* oppure, come ricorda Kezich, «il viaggio [...] gli piaceva più della meta»⁷⁶. Certamente l'idea del film restò a fargli com-

⁷³ «Decido di partire all'improvviso. Faccio rapidamente, caoticamente le valigie, Giulietta in sottoveste nera mi guarda sgomenta, corro alla stazione, il treno parte alle 8½. Un'ora prima avevo prenotato il posto. Arrivo alle 8½ esatte ma il treno sta scivolando via sotto la pensilina. Che faccio? Mi metto a correre. Lo prendo? Lo lascio andar via? Spicco un balzo e rimango attaccato al predellino. Il treno ha già acquistato un'altissima velocità. Corre possente inarrestabile verso la notte più fonda. Lo sportello non si apre, tutti i finestrini sono ermeticamente chiusi. Nessuno mi ha visto. Nessuno mi può aiutare. Aggrappato spasmodicamente allo sportello non posso più scendere perché mi fracasserei, ma continuare il viaggio così non è possibile, non gliela faccio, non reggo più... Aiuto!...» (F. Fellini, sogno del 14 settembre 1966, *Il libro dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 182-183).

⁷⁴ Anche qui importante è la lezione di Jung perché, a differenza di Freud, il sogno non si riduce a un insieme di segni mascheranti un discorso in sé per altro scarsamente intellegibile; può anche essere questo, ma non è solo questo: il sogno produce simboli capaci di agire sinteticamente sulla sfera cosciente, progetti di vita, tentativi di operazioni aperte sul futuro (cfr. Carl Gustav Jung, *L'io e l'inconscio* [1928], Torino, Bollati Boringhieri, 1967).

⁷⁵ Il sogno risale al 5 maggio del 1965, più di un mese prima della scomparsa dello psicanalista: «È morto Bernhard! Qualcuno, un parente un allievo non so, mi guida lungo il corridoio e mi fa entrare nello studio del professore che giace disteso su di un modesto giaciglio a pochi centimetri dal pavimento. La testa è fasciata, i denti scoperti e questo mi colpisce perché sembra morto da tanto tempo, non c'è nulla però di putrefatto, di umido, tutto è secco, polveroso, antichissimo... Dal cadavere si alza evanescente altissimo lo spirito del professore che mi stringe le mani con grande forza come a testimoniarmi che l'anima è immortale ed è più forte di tutto» (F. Fellini, *Il libro dei sogni* cit., pp. 150-151).

⁷⁶ T. Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 26.

pagnia per più di trent'anni, lasciando tantissime tracce dietro di sé.

Leggendo il copione di *Mastorna* è inevitabile pensare ai successivi film di Fellini⁷⁷, ma le uniche sequenze in cui possiamo illuderci di intravedere il volto del violoncellista sono state realizzate nel 1969 per *Block-notes di un regista*, special per la televisione americana Nbc. Il film inizia con una panoramica delle scenografie di Dinocittà (il relitto di un aereo, palazzi, la facciata del Duomo di Colonia), accompagnata da una voce fuori campo⁷⁸: tutto è abbandonato e tra quelle rovine vive una comunità di giovani *hippy*; uno di loro recita la poesia *Mastorna Blues* scritta per l'occasione da Bernardino Zapponi, un inno al mondo fantastico, all'immaginario di Fellini, al «Pazzo» i cui resti di un sogno hanno fondato una città inutile, abbandonata ma bella⁷⁹. In *Block-notes di un regista* finalmente Mastorna ha un volto e sarà, seppur per poche inquadrature, quello di Mastroianni. Lo special riprende anche il provino dell'attore, scoraggiato e disorientato dall'incertezza del regista⁸⁰. Comincia poi a profilarsi la preparazione di *Fellini Satyricon* (il film successivo al breve episodio di *Toby Dammit*). *Block-notes di un regista* si delinea così come un addio a *Mastorna* e un benvenuto al *Satyricon*, un finto addio: Fellini vuole che *Mastorna* sia suo e, dopo il pagamento di diverse rate, riscatta il progetto e ne diviene l'unico proprietario nel 1971. Ogni tanto il titolo del film verrà tirato in ballo, come nel 1976, quando Fellini comincia a discuterne con Tonino Guerra, ma arriva sempre qualche brutta notizia che fa rimettere la sceneggiatura nel cassetto, confermando la passata superstizione.

Nel 1992, in un periodo, per Fellini, di prolungata inattività, Vincenzo Mollica e Milo Manara lo coinvolgono in una trasposizione in fumetti: *Il viag-*

⁷⁷ *Toby Dammit*, come già accennato in precedenza, comincia proprio con l'atterraggio di un aereo e, sebbene non ci sia alcun incidente aereo, tutto il film è pervaso da un'atmosfera di morte e, come Fellini sperava per *Mastorna*, ambienti e persone familiari sono resi estranei con elementi dissonanti, perturbanti. *Mastorna* rievoca ambienti e situazioni che ritroveremo in *Amarcord* (il vecchio professore di filosofia, la figura del padre), il motel in cui viene accompagnato il violoncellista subito dopo l'incidente ricorda l'arrivo di Giulietta al Manager Palace Hotel di *Ginger e Fred* (e così si potrebbe continuare, ricordando scorci, personaggi, atmosfere).

⁷⁸ «Queste strane costruzioni dovevano apparire all'inizio di un film che si chiamava *Il viaggio di G. Mastorna*. Qui doveva atterrare un aereo dal quale sarebbe sceso l'eroe del film, un orchestrale, suonatore di violoncello... E da questa piazza cominciava il suo misterioso viaggio. Ma il film non fu mai fatto e le costruzioni rimasero così, inutilizzate, deserte» (voce fuori campo di Fellini in *Block-notes di un regista* [1969]).

⁷⁹ «Io vivo in una città chiamata / Mastorna – che il sogno di un / Pazzo ha appoggiato sull'erba / Una città inutile dove nessuno / Vive, dove nessuno / Ama, lavora odia muore. / C'è un aeroplano inchiodato che / Non può sollevarsi, / e le botteghe hanno porte di / legno che mai si apriranno, / Mastorna, città triste e bella, / di una bellezza che amo sopra / ogni altra, perché si chiama / Demenza, / città di polvere e stracci, come / ogni cosa. / Io voglio morire a Mastorna, / essere sepolto in quella chiesa / di carta dove non entrano i preti» (Bernardino Zapponi, *Mastorna Blues*, recitato in *Block-notes di un regista*).

⁸⁰ «No, Federico... è perché questa volta non hai fiducia... è come se avessi paura. Se tu riuscissi a credere che Mastorna sono io, io diventerei Mastorna» (Marcello Mastroianni, durante il provino per il personaggio di Mastorna, in *Block-notes di un regista*).

gio di *G. Mastorna detto Fernet* sarà pubblicato su «Il grifo» nel 1992. Fellini aveva già lavorato con Mollica e Manara per *Viaggio a Tulum*⁸¹, ma questa volta cura ossessivamente ogni piccolo particolare:

Dopo aver steso un piccolo trattamento, il regista – cosa che non aveva fatto per la parte iniziale di *Viaggio a Tulum* – disegnò lo *storyboard*, preciso al dettaglio, della prima parte, con indicazioni sui paesaggi, gli scenari, le ambientazioni, i mobili, i costumi, e, non ultime, le facce dei personaggi⁸².

Il protagonista questa volta avrà il volto di Paolo Villaggio, che si sottopone a lunghe sedute di trucco prima di essere ritratto, con la tecnica dell'acquaintance, da Manara. Non c'è pace però per Mastorna, e quella che doveva essere una storia a fumetti in tre puntate si ferma al primo episodio. Dopo la pubblicazione della prima puntata, una mattina Fellini riceve una telefonata di Ermanno Cavazzoni che si complimenta per la storia, specialmente per il finale che trova sorprendente e perfetto: per una svista redazionale, la fine della puntata, infatti, era segnata come *fine* e non come *fine della prima puntata*. Fellini, davanti a questo nuovo segno, decide di non andare avanti.

Mastorna, con il suo mistero, è rimasto quel grande relitto affondato di cui parlava Fellini, ancora adesso continua a mandare i suoi segnali dagli abissi dell'oceano: sappiamo che è lì, ma non lo vedremo mai:

Mastorna è come un relitto di una nave affondata che dagli abissi continua a mandare, così, la sua radioattività [...]; è andato a nutrire tutti i film successivi. Per adesso non so dire nient'altro. Continuo a illudermi che lo farò⁸³.

⁸¹ *Viaggio a Tulum*, dal soggetto inizialmente scritto per il cinema *Viaggio a Tulum*, fu pubblicato dalla rivista «Corto Maltese» nel 1989.

⁸² Milo Manara, *Due viaggi con Federico Fellini*, Milano, Mondadori, 2001, p. 20.

⁸³ F. Fellini in *Fellini: je suis un grand menteur*.

INDICE DEI NOMI

a cura di Francesco Vasarri

Abate, Fulvio 476n.
 Accrocca, Elio Filippo 533, 534n.
 Adam, Antoine 27n.
 Addison, Joseph 154n., 173, 174
 Adorno, Theodore Wiesengrund 40n.,
 53n., 55 e n., 56 e n., 61n., 62 e
 n., 67n., 68 e n., 70, 71 e n., 82 e
 n., 233n.
 Adriano, imperatore (Publius Aelius
 Hadrianus) 368
 Agosti, Stefano 367n., 416n., 418n.,
 419n., 420n., 428n., 434n., 435n.
 Agostino d'Ipbona, santo 50, 51 e n.
 Albers, Crystal 456n.
 Alberti, Leon Battista 85n., 129
 Albertini, Luigi 214
 Aldridge, Alan 178n.
 Alembert (Jean-Baptiste le Ronde d')
 68
 Aleramo, Sibilla (Rina Faccio) 346
 Alessandro Magno (Alessandro III, re
 di Macedonia) 46n.
 Alfano, Giancarlo 380n., 585n.
 Alfieri, Vittorio 29n.
 Alighieri, Dante 27, 29 e n., 112n.,
 144, 168, 174, 208, 218n., 415n.,
 420, 462n., 625
 Allegri, Luigi 567n., 568n., 569n.,
 570n., 572
 Allen, Beverly 419n., 429n., 431n.,
 439n., 440n.
 Aloigi, Francesco 631n.
 Amiel, Henri-Frédéric 220, 227
 Amoroso, Giuseppe 285n.
 Anceschi, Luciano 223n.
 Andreoli, Annamaria 215n., 217 e n.
 Anelli, Luigi 204
 Angelone, Roberto 241n.
 Angelucci, Gianfranco 615n.
 Anis, Jacques 67n.
 Ansel, Yves 188n., 189n.
 Antal, Frederick 170 e n.
 Antonelli, Laura (Laura Antonaz)
 471n.
 Antonelli, Pietro 204
 Anzilotti, Julia 579n., 580n.
 Apicella, Rossana 38n.
 Apuleio 208
 Aragon, Louis 23n.
 Arangio-Ruiz, Vladimiro 231n.
 Arasse, Daniel 412n.
 Arbasino, Alberto 42
 Archimede 129
 Argan, Giulio Carlo 171n.
 Argentieri, Simona 635n.
 Arikha, Avigdor 591
 Ariosto, Ludovico 13, 27, 97-124
 Aristofane 208
 Aristotele 21, 25, 28, 232 e n., 233,
 430n.
 Arpa, Angelo 624n.
 Arrighi, Cletto 204
 Artaserse II Mnemone, re di Persia 134
 Artaud, Antonin 568 e n.
 Ascani, Alessia 167n.
 Astier, Pierre 584n.

- Atzeni, Sergio 27n.
 Austen, Jane 25
 Austin, Lloyd James 44n.
 Authier, Jacqueline 58
 Averame, Maria Cecilia 507n.
 Avolio, Carlo 459n.
 Ayer, Alfred Jules 178n.
 Ayer, Cyprien 65
- Babini Dessí, Luisa 294 e n.
 Bacchi Wilcock, Livio 184n.
 Bach, Johann Sebastian 13
 Bachelard, Gaston 228 e n.
 Bachtin, Michail Michajlovič 51
 Baglieri, Giovanna 50n., 51n.
 Bagni, Irene 274n.
 Bailly, Charles 69n.
 Baldacci, Luigi 574
 Baldini, Gabriele 171n.
 Balzac, Honoré de 64n., 144, 188, 189, 196
 Bandini, Ferdinando 416n., 419n.
 Banti, Anna 12 e n.
 Baranelli, Luca 273n.
 Barba, Eugenio 429n., 572
 Barbarulli, Clotilde 52n.
 Barbato, Andrea 528
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 104n., 123n.
 Barbey d'Aurevilly, Jules 69n., 389
 Barchas, Janine 69n.
 Bardini, Marco 526 e n., 527n., 529n., 534n.
 Barducci, Roberto 133n.
 Barenghi, Mario 25n., 123n., 574n., 613n.
 Baricco, Alessandro 473n., 479n.
 Barile, Laura 197n.
 Barilli, Renato 418n., 427n., 469n., 470n.
 Barlusconi, Giovanna 111n.
 Barnstone, Willis 153, 183n.
 Bartezzaghi, Stefano 41 e n., 42n., 45, 46n.
 Barth, John 40, 447n.
- Barthes, Roland 14, 51, 55n., 58 e n., 61, 67 e n., 70 e n., 72, 75, 78 e n., 79 e n., 80 e n., 81 e n., 412n., 415n., 509n., 517 e n.
 Bartolucci, Giuseppe 571, 581
 Baruchello, Gianfranco 35, 43n., 47n.
 Basire, James 181
 Bassani, Giorgio 273n.
 Bassi, Bruno 47n., 51n.
 Batteux, Charles 27 e n.
 Battista, Pierluigi 486 e n., 492 e n.
 Baudelaire, Charles 13, 53, 59n., 60n., 61, 65, 66 e n., 69n., 70 e n., 71, 72 e n., 73n., 81, 82n., 389, 399, 411 e n.
 Beccaria, Cesare 487, 494n.
 Beccaria, Gian Luigi 218 e n.
 Beck, Julian 567
 Beckett, Edward 586
 Beckett, Samuel 13, 39, 90, 414n., 419, 477n., 479n., 480 e n., 567, 572, 573 e n., 579, 583-612
 Beja, Morris 584n.
 Bembo, Pietro 435n.
 Bene, Carmelo 568, 570 e n., 572, 581
 Benedetti, Carla 34n., 39 e n., 40 e n., 41, 45, 46n.
 Benesch, Klaus 447n., 463n.
 Beniscelli, Giulia 213n.
 Benjamin, Walter 13, 62 e n., 450 e n., 456n., 457 e n.
 Bergson, Henri-Louis 217, 238
 Berkeley, George 584, 586 e n., 588, 589, 592, 593, 597, 606, 608, 609 e n., 611 e n.
 Bermond, Adolphe 214
 Bernardi, Sandro 587n., 594n.
 Bernardini Mazzolla, Piero 262n.
 Bernhard, Ernst 635, 636, 638 e n.
 Bernini, Gian Lorenzo 27
 Bertelli, Gian Carlo 634n.
 Berthier, Philippe 188n., 189n.
 Bertinetti, Paolo 585n., 589n.
 Bettettini, Gianfranco 46n., 50n., 52
 Bettarini, Rosanna 362 e n.

- Betti, Liliana 631n.
 Biagini, Enza 28n.
 Bianchetti, Enrica 225n.
 Bigazzi, Roberto 199n.
 Bilenchi, Romano 13, 270-290
 Billi, Antonio 125
 Bion, Wilfred 480 e n.
 Bisleri, Pier Paolo 574n., 575n.
 Bismarck-Schönhausen, Otto Eduard Leopold von 204
 Blake, William 13, 153, 160n., 161, 165, 175, 176-186.
 Blanchot, Maurice 236n.
 Bloch, Marc 390 e n., 612 e n.
 Bloom, Harold 160 e n., 184n., 447n.
 Bloy, Léon 183
 Blumenberg, Hans 75 e n.
 Bo, Carlo 396n.
 Boccaccio, Giovanni 108, 633n.
 Boccalini, Traiano 28
 Böcklin, Arnold 222
 Bodei, Remo 155n.
 Bogliolo, Giovanni 36n.
 Böhme, Jacob 179
 Bohr, Niels Henrik David 456n.
 Boiardo, Matteo Maria 101n.
 Boileau, Nicolas 27 e n., 28, 30 e n.
 Boito, Arrigo 581
 Bologna, Corrado 110n.
 Bolter, Jay David 46n., 47n., 52, 510 e n., 517 e n.
 Boltraffio, Giovanni 126, 137
 Bombolo (Franco Lechner) 471n.
 Bompiani, Valentino 287n.
 Bonciani, Francesco 28n.
 Bonito Oliva, Achille 39n.
 Bonnefoy, Yves 46 e n., 75 e n., 160n.
 Bonomi, Ilaria 363n.
 Bonsanti, Alessandro 273n.
 Borderie, Roger 90 e n.
 Bordoni, Carlo 459n.
 Borges, Jorge Luis 13, 44, 47, 52n., 87 e n., 153, 176, 183-185, 416n., 505
 Borromini, Francesco 27
 Bossini, Marco 39n.
 Boulliette, abbé 63n.
 Bourdenet, Xavier 189n., 190
 Bovo-Romœf, Martine 479n.
 Bracciolini, Poggio 136
 Bramante (Donato di Angelo di Pascuccio, detto il) 129
 Bramly, Serge 129n., 130n., 132n.
 Brandi, Luciana 52n.
 Braque, Georges 11 e n.
 Brecht, Bertolt 572
 Bremond, Claude 52n.
 Brettoni, Augusta 29n.
 Brianese, Giorgio 234n.
 Briganti, Giuliano 159n.
 Brillì, Artilio, 171n.
 Brinzi, Marco 575n.
 Brizio, Anna Maria 130n.
 Broch, Hermann 454
 Brod, Max 86
 Bronzini, Giovanni Battista 113n.
 Brooks, Peter 481 e n.
 Brown, Fredric 626
 Brunelleschi, Filippo 130n.
 Brunello, Piero 469n.
 Bruno, Giordano 128n., 207
 Brusaglia, Riccardo 100 e n., 101n.
 Buckwell, Mary 25n.
 Budor, Dominique 11n.
 Buonarroti, Michelangelo 13, 22 e n., 29 e n., 32, 39n., 126, 153-185, 414, 450n., 578, 579
 Burke, Edmund 30n., 31, 32, 154 e n., 155, 156 e n., 167 e n., 171, 172, 175, 176n., 408 e n.
 Busi, Aldo 33
 Butor, Michel 11 e n., 46
 Buttò, Simonetta 526n.
 Butts, Thomas 175 e n.
 Buzzati, Almerina 626 e n.
 Buzzati, Dino 625 e n., 626 e n., 627, 634
 Buzzi, Giovanna 574n., 575n.
 Byron, George Gordon 446 e n.
 Cabani, Maria Cristina 97n.

- Cacciari, Massimo 231n., 232n., 236n., 237n.
 Cadioli, Alberto 51, 52 e n.
 Cadonici, Roberto 199n.
 Caillois, Roger 224 e n.
 Calabrese, Pietro 483, 484 e n., 485 e n., 487, 488 e n., 504 e n.
 Calabrese, Stefano 49n.
 Calabresi, Mario 503 e n.
 Calder, Alexander 45
 Calì, Carmelo 155n.
 Callot, Jacques 170
 Calvino, Italo 13, 24, 25n., 33, 34n., 42, 45, 47, 48 e n., 93n., 107 e n., 115, 123 e n., 124 e n., 531 e n., 532 e n., 533, 568n., 574n., 613 e n., 614
 Cameroni, Felice 207 e n., 210n.
 Camilleri, Andrea 504
 Campailla, Sergio 231n.
 Camus, Albert 23
 Canguilhem, Georges 478n.
 Cantù, Cesare 204
 Caproni, Giorgio 13, 361, 366 e n., 367n., 372, 374 e n., 381 e n., 388, 424n.
 Carabelli, Andrea 574n., 582
 Carbognin, Francesco 416n.
 Carchia, Gianni 235n.
 Carducci, Giosuè 213n., 215n., 223, 420, 421, 442n.
 Carlà, Mario 579n.
 Carlo V d'Asburgo, imperatore 117
 Carlyle, Thomas 184
 Carracci, Agostino 161
 Carracci, Annibale 161
 Carracci, Ludovico 161
 Carravetta, Peter 33n.
 Carter, Jimmy (James Earl Carter Junior) 459
 Carteri, Giovanni 241n., 244n., 250n.
 Cartesio, Renato (René Descartes) 54, 234 e n., 235 e n., 478n.
 Casadei, Alberto 99n., 472 e n.
 Casale, Manola 580n.
 Casanova, Alessandro 627n., 629n., 630n.
 Casati 204
 Cascardi, Antony J. 97n.
 Casiraghi, Stella 569n.
 Castellitto, Luca 488, 500
 Castelvetro, Lodovico 26n.
 Castiglione, Baldassarre 127 e n., 165 e n.
 Castiglioni, Silvio 574n.
 Catalfamo, Antonio 241n.
 Caterina da Vinci 142
 Cavalcanti, Guido 420
 Cavallero, Barbara 50n.
 Cavazzoni, Ermanno 615n., 619 e n., 640
 Cazalé Bérard, Claude 20n., 52 e n.
 Cecchi D'Amico, Suso (Giovanna Cecchi D'Amico) 633n.
 Cecchi, Carlo 544n.
 Cecchi, Emilio 205
 Ceccoli, Ubaldo 52n.
 Čechov, Anton Pavlovič 469 e n., 572, 573n., 579
 Cederna, Camilla 476n.
 Celati, Gianni 35n., 42
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Destouches) 32, 35 e n., 41
 Centovalli, Benedetta 272n., 273n.
 Cervantes Saavedra, Miguel de 27 e n., 97 e n., 122, 123, 208, 629
 Cesare da Sesto 137
 Cesariano, Cesare 129
 Ceserani, Remo 33, 34 e n., 36 e n.
 Cevenini, Alessandro 483 e n., 484, 485 e n., 487, 488, 499 e n., 500, 501
 Cevenini, Michele 500, 501
 Cevenini, Maurizio 485
 Chandler, Raymond 469n.
 Chaplin, Charlie (Charles Spencer Chaplin) 594
 Chateaubriand, François-René de 196
 Chevalier, Jean-Jacques 408
 Chiesa, Adolfo 527

- Chinzari, Stefania 571n.
 Chioldi, Pietro 22n.
 Chomsky, Noam 69 e n.
 Chopin, Fryderyk 193
 Ciani, Ivanos 213n., 225n.
 Cinato, Carlo 51n.
 Cinti, Fabio 507n.
 Cipri, Daniele 576n.
 Citati, Pietro 146n.
 Cives, Simona 526n., 529n., 544,
 562n.
 Clare, Ralph 455n.
 Claudel, Camille 39n.
 Codognotto, Natale (Natalino Otto)
 471n.
 Coffey, Joe 589
 Coïsson, Clara 469n.
 Cola di Rienzo (Nicola di Lorenzo Ga-
 brini) 226n.
 Colangelo, Carmelo 214n.
 Coldplay (gruppo musicale) 473n.
 Colella, Francesco 575n.
 Coleridge, Samuel Taylor 75
 Coletti, Vittorio 219n., 363n.
 Colli, Giorgio 612n.
 Colomb, Romain 189n.
 Comnes, Gregory 450, 456 e n., 457
 Comoy Fusaro, Edwige 208
 Compagnon, Antoine 412n.
 Conconi, Luigi 204n.
 Conti Bertini, Lucia 434 e n.
 Conti, Angelo 217, 222, 223, 224, 225
 Contini, Gianfranco 99n., 362 e n.
 Conway, Joseph 456n.
 Coover, Robert 507, 508n.
 Coppini, Stefano 273n., 477n.
 Corneille, Pierre 27, 28
 Corradino, Roberto 574n.
 Correggio (Antonio Allegri) 166, 168
 Cortázar, Julio 48 e n., 49n., 50, 51
 Cortellessa, Andrea 396n., 412n.
 Corti, Claudia 184n.
 Corti, Maria 271n., 285n., 287n.
 Cremona, Italo 282n.
 Cremona, Tranquillo 204, 205n.
 Crispi, Francesco 204
 Cristofolini, Cesare 596n.
 Croce, Benedetto 121, 127 e n., 613
 Crotti, Ilaria 14n.
 Cucinotta, Cosimo 228n.
 Curreri, Luciano 349n.
 Cusano, Bruno 605n.
 D'Annunzio, Gabriele 13, 213-230,
 240, 389
 D'Haen, Theo 97n.
 Da Lentini, Iacopo 433
 Dal Bianco, Stefano 367n., 416n.,
 417n., 418n., 419 e n., 422n.,
 424n., 425 e n., 426n., 427n.,
 428n. 429n., 431 e n., 433n.,
 436n., 438 e n., 439n., 441, 442n.
 Dal Fabbro, Beniamino 199n., 211 e n.
 Dal Pozzo della Cisterna, Carlo Ema-
 nuele 201
 Dalla Palma, Giuseppe 99n.
 Damiani, Rolando 268n.
 David, Claude 86, 87n.
 David, Jacques-Louis 180, 181
 Davis, Bette 625
 De Agostini, Daniela 160n.
 De Berardinis, Leo 568 e n., 569, 572,
 578 e n., 579
 De Caprariis, Alda 170n.
 De Castro, Enzo 620 e n.
 De Chirico, Giorgio 572, 579 e n., 580
 De Laurentiis, Alfredo 615, 630
 De Laurentiis, Dino 615 e n., 616,
 617n., 626, 627, 628, 630 e n., 631
 e n., 632, 634, 638
 De Laurentiis, Luigi 615, 630
 De Michele, Laura 169n., 171n.
 De Michelis, Eurialo 214n.
 De Rienzo, Giorgio 484 e n., 485 e n.,
 487, 488, 497, 501, 502 e n.
 De Robertis, Giuseppe 147, 215 e n.
 De Sanctis, Francesco 98 e n., 121
 De Santi, Pier Marco 634n.
 De Seta, Vittorio 633n., 635
 De Sica, Vittorio 616

- De Signoribus, Eugenio 381, 382 e n., 384 e n., 385n.
- Debenedetti, Giacomo 524, 536
- Debenedetti, Santorre 99n.
- Debon, Claude 47n.
- Defays, Jean-Marc 53n.
- Deguy, Michel 20 e n., 22, 23, 52 e n., 81n.
- Dei, Adele 424n.
- Dei, Benedetto 133 e n.
- Deidier, Roberto 85n.
- Del Bosco, Paquito 614n.
- Del Litto, Victor 189n., 190
- Delbono, Roberta 43n.
- Delcorno Branca, Daniela 111n.
- Deleuze, Gilles 21, 516n.
- Democrito 178n., 209 e n.
- Dennis, John 173 e n.
- Depaoli, Massimo 272n., 273n., 280 e n., 282n., 285n., 287n.
- Depretis, Agostino 204
- Derentiis, Dina 118n.
- Derrida, Jacques 14 e n., 21, 31, 51, 53, 55 e n., 56e n., 57 e n., 58n., 59 e n., 61, 62 e n., 67n., 68 e n., 70, 71 e n., 72 e n., 73n., 74 e n., 75 e n., 76 e n., 78, 81n., 82 e n., 568n.
- Dessí, Giuseppe 13, 14 e n., 35 e n., 291-358
- Dhondt, Reindert 97n.
- Di Venanzo, Gianni 633
- Diacono, Mario 160n., 184n., 416n.
- Diana, Rosario 586n., 593n.
- Diderot, Denis 68, 69 e n.
- Didier, Béatrice 186, 189n.
- Dini, Andrea 415n.
- Dionisotti, Carlo 165n.
- Dodds, Eric Robertson 451n.
- Dolet, Etienne 62 e n., 63
- Dolfi, Anna 11n., 12n., 14n., 20, 35n., 61n., 273n., 294, 343 e n., 345 e n., 347n., 348n., 352n., 356 e n., 358, 372n., 388, 419n., 431n., 496 e n., 588n.
- Dolfi, Laura 15, 16, 152, 406 e n.
- Doni (Doniébere Alexander Maran-
gon) 471n.
- Dorigatti, Marco 99n.
- Dossena, Giampaolo 42
- Dossi, Carlo 13, 197-212
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 24 e n., 396 e n., 463n., 464
- Draghici, Livia 273n.
- Drummond de Andrade, Carlos 496 e n.
- Dryden, John 171
- Du Camp, Maxime 66n.
- Du Fresnoy, Charles-Alphonse 171
- Ducrot, Oswald 69n.
- Dujardin, Édouard 92, 220
- Dullin, Charles 568n.
- Duplay, Mathieu 460n.
- Durante, Francesco 204
- Dürenmatt, Friedrich 471, 477
- Eco, Umberto 21n., 23, 33, 36, 37 e n.
- Eger, Raymond 619n.
- Egger, Victor 220 e n., 221
- Eliot, Thomas Stearns 415, 435n., 467n.
- Emerson, Ralph Waldo 446 e n., 463n.
- Empedocle 236, 238n.
- Ende, Michael 507
- Enrico Tudor (Enrico VII), re d'Inghil-
terra 117
- Eraclito di Efeso 208 e n., 236, 238n., 389
- Erasmus da Rotterdam 63n., 208, 389
- Erdman, David V. 177n.
- Ergas, Moris 624 e n.
- Erode il Grande, re di Giudea 136
- Escal, Françoise 27n.
- Esopo 29
- Esslin, Martin 589, 596n.
- Faber, Joseph 451n.
- Fagioli, Alessandra 415n.
- Falcetto, Bruno 25n., 123n., 613n.
- Faldini, Franca 621n.
- Falereo, Demetrio 167n.
- Fallaci, Anton Maria Ambrogio 494n.

- Fallaci, Bruno 492, 493
 Fallaci, Donato 494n.
 Fallaci, Ferdinando 494
 Fallaci, Oriana 486 e n., 487, 488, 492 e n., 493 e n., 494 e n., 495 e n., 500
 Fallaci, Silvestro 486
 Falqui, Enrico 215 e n.
 Fanfani, Massimo 219n.
 Fantusi, Romina 488
 Faulkner, William 183n.
 Félix, Brigitte 454 e n., 457n., 463n.
 Fellini, Federico 13, 613-640
 Fellini, Maddalena, 625n.
 Ferraris, Maurizio 14n.
 Ferraro, Angela 51n.
 Ferri, Luigi 588n., 606n.
 Ferri, Paolo 46n.
 Ferrone, Siro 569n.
 Ferroni, Giulio 25, 97n., 98n., 99n., 100n., 106n., 123n., 239n.
 Fielding, Henry 25
 Fink, Daniela 481n.
 Fiocchi, Angelo 415n.
 Fitzgerald, Francis Scott 479
 Flaiano, Ennio 570n., 621 e n., 622, 633 e n., 634 e n.
 Flaubert, Gustave 65, 66n., 76, 77 e n., 79n., 540n.
 Flaxman, John 180, 181
 Florenne, Yves 35n.
 Fofi, Goffredo 620n., 621n.
 Fonagy, Peter 59 e n.
 Fonahan, Albert 135n.
 Foner, Eric 178n.
 Fontana, Luciano 35
 Fontanier, Pierre 68n.
 Fontenelle, Bernard de 28
 Forcella, Roberto 225n.
 Ford, Gerald (Leslie Lynch King, Jr.) 459
 Forni, Giorgio 101n.
 Forte, Iaia 574n.
 Fortini, Franco (Franco Lattes) 34n.
 Fortini, Laura 100n.
 Fortunati, Vita 184n.
 Fortunato, Marco 233n.
 Foscolo, Ugo 13, 29 e n.
 Foucault, Michel 21, 62, 81 e n., 478n.
 Fox, Alga (Teresa Savori) 579n.
 Fracassi, Clemente 624 e n., 633n.
 Fracchiolla, Nicola 484
 Fraisse, Luc 34n.
 Francesco d'Assisi, santo 226 e n.
 Francesco Giuseppe I d'Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria e re d'Ungheria 201
 Francesco I di Valois, re di Francia 117, 125
 Francesco I Sforza, duca di Milano 126
 Franci, Giovanna 156n., 184n.
 Franzen, Jonathan 460n.
 Frasca, Gabriele 384, 585n.
 Freud, Sigmund 21, 22, 136 e n., 137, 138, 139 e n., 141, 142n., 149, 150, 416n., 446 e n., 617n., 634, 638n.
 Frommel, Christoph Luitpold 165n.
 Fruttero, Carlo 585n.
 Frye, Northrop 180 e n., 181 e n.
 Fulton, Keith 629
 Fumaroli, Marc 28 e n., 29
 Füssli, Johann Heinrich 13, 156-167, 175, 176n.
 Gabellone, Lino 35n.
 Gadda, Carlo Emilio 13, 125-151, 415n., 573
 Gadda, Enrico 142
 Gaddis, William 13, 445-468
 Gagnebin, Bernard 193n.
 Galante, Clara 574n., 582
 Galeno 451n.
 Galilei, Galileo 30, 35, 233
 Gallimard, Gaston 35
 Galluzzi, Paolo 130n.
 Gambaro, Fabio 377n.
 Garboli, Cesare 544 e n.
 García, Miguel Angel 19n.
 Gardiner, Dorothy 469n.
 Garibaldi, Giuseppe 199

- Garin, Eugenio 128 e n., 129n.
 Garinei, Pietro 631n.
 Garrigues, Pierre 400 e n.
 Garufi, Bianca 241-269
 Gasparini, Barbara 46n., 49n., 50n.
 Gatto, Alfonso 245
 Gaye, Marvin 625
 Genet, Jean 571, 572, 573n., 580 e n.
 Genette, Gérard 27 e n., 61, 62n., 391 e n., 417n., 470n., 483 e n.
 Gentile, Giovanni 127, 128n.
 Gentile, Panfilo 411
 Geymonat, Ludovico 234n.
 Gherardi, Piero 615n., 616 e n., 623 e n., 624n., 633
 Gherardini del Giocondo, Lisa (detta Monna Lisa) 126
 Ghiaurov, Elena 575n.
 Ghil, René 71n.
 Ghirlandaio, Domenico (Domenico Bigordi, detto il) 126
 Giacomini, Lea 635n.
 Giacomoni, Paola 155n.
 Giacomoni, Silvia 162n.
 Giacosa, Giuseppe 581
 Giacosa, Marco 503n.
 Giambologna (Jean de Boulogne) 165 e n.
 Giametta, Sossio 609n., 612n.
 Gibbs, Josiah Willard 453n.
 Gibellini, Pietro 215n.
 Gide, André 81, 89n.
 Giglioli, Daniele 476 e n.
 Gigliozzi, Giuseppe 52n.
 Gilchrist, Alexander 176n.
 Gilliam, Terry 629n.
 Ginsberg, Allen 179n.
 Ginzburg, Natalia 531, 613
 Gioanola, Elio 141n., 149n.
 Giobatta (Giovan Battista Cantini) 486
 Giovannini, Sandro 631n.
 Giovenale, Decimo Giunio 201, 224
 Giovio, Paolo 125
 Girard, René 163 e n., 164
 Girardi, Enzo Noè 111n.
 Giudicetti, Gian Paolo 100n., 110n., 111n.
 Giudici, Giovanni 376 e n., 383, 413n., 572
 Giuliano l'Apostata (Flavio Claudio Giuliano) 137
 Givone, Sergio 182 e n.
 Gnocchi, Gene (Eugenio Ghiozzi) 471n.
 Godard, Henri 35n.
 Godwin, William 176n.
 Goethe, Johann Wolfgang von 68, 463n.
 Gogh, Vincent van 180
 Golding, William 25
 Goldoni, Carlo 569n.
 Gombrich, Ernst Hans 226 e n.
 Góngora y Argote, Luis de 152
 Gontarski, Stanley E. 584 e n., 585, 586n., 588n., 589n., 590n., 594n., 595 e n., 603 e n., 608 e n.
 Gordon, Charles George 452
 Gorini, Paolo 204
 Gozzano, Guido 416n.
 Gracia, Jordi 14n.
 Gramantieri, Riccardo 459n.
 Gregh, Fernand 217
 Grieco, Giuseppe 527n.
 Grimaldi, Alberto 619n., 632
 Grosser, Hermann 25n.
 Grotowski, Jerzy 570, 571n., 572
 Guadalupo, Gianni 19n.
 Guattari, Félix 21, 516n.
 Guerra, Tonino 622, 639
 Guerriero, Stefano 479n.
 Guerrini, Olindo 223
 Guglielmi, Guido 396, 411, 412n.
 Guglielminetti, Marziano 241n., 242n., 244n., 245n.
 Güntert, Georges 97n., 110n., 111n.
 Hall, John 173
 Hamm, Jean-Jacques 189n.
 Hammet, Dashiell 471n.
 Hamon, Philippe 58n., 60n.

- Harrison, Jean Ellen 223 e n.
 Harvey, William 35 e n.
 Hassan, Ihab 33 e n., 34, 37, 38 e n.
 Hassell, John 579n.
 Haydocks, Richard 168
 Haziél, Vittoria 488, 502 e n.
 Heaney, Seamus 413n.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21,
 54 e n., 55 e n., 56, 57, 60, 68, 69,
 72n., 106 e n., 127n., 173n., 416n.
 Heidegger, Martin 22 e n., 31, 441n.
 Held, Anna 461
 Hello, Ernest 220
 Hemingway, Ernest 456n.
 Hennecourt, Villard de 129
 Henriot, Émile 90n.
 Heuvel, Pierre van den 239n.
 Hitler, Adolf 394, 422n.
 Hofmannsthal, Hugo von 222, 231,
 238
 Hogarth, William 169 e n., 170 e n.,
 171 e n., 172, 209n.
 Hohenlohe-Schillingsfürst, Gustav Adolf
 von 204
 Hölderlin, Friedrich 439n.
 Hopstock, Halfan 135n.
 Horne, Herbert 162
 Hotho, Heinrich Gustav 173n.
 Houssaye, Arsène 60n.
 Hugo, Victor 88, 89, 90
 Huizinga, Johan 446 e n.
 Hunsaker Hawkins, Anne 488 e n.
 Husserl, Edmund 54 e n., 55
 Huysmans, Joris-Karl 225

 Igort (Igor Tuveri) 469n., 471n.
 Illica, Luigi 581
 Incerti, Roberto 573n.
 Invernizio, Carolina 354 e n.
 Ionesco, Eugène 589
 Ippolito d'Este 118, 122
 Isella, Dante 140n., 141n., 146n.,
 197n., 199n., 206, 210n., 365n.
 Iser, Wolfgang 457n.
 Isgrò, Emilio 35, 38n., 39 e n., 42 e n.

 Italia, Paola 141n., 142, 143n., 572n.

 James, Henry 25
 Jameson, Fredric 21
 Janik, Allan 231n.
 Janin, Jules 90
 Jankélévitch, Vladimir 222 e n.
 Jansen, Monica 479 e n.
 Jenni, Adolfo 221n.
 Johnson, Joseph 176n.
 Johnston, John 447n., 460n.
 Jossa, Stefano 100n., 106n., 121n.
 Jouve, Pierre Jean 399
 Joyce, James 37, 92, 447n., 480, 481 e
 n., 604n., 605n.
 Joyce, Michael 48n., 51n.
 Jung, Carl Gustav 150, 480n., 617 e n.,
 634, 636 e n., 638n.

 Kadishman, Menashe 16
 Kafka, Franz 13, 83, 86, 87, 213n.,
 481n.
 Kane, Sarah 419
 Kant, Immanuel 21, 30, 31, 32, 57, 64,
 159
 Karlic, Aleksandar 574n.
 Kaufman, Boris 583n., 585, 586n., 589
 Keaton, Buster 479n., 583n., 584n.,
 585n., 586 e n., 587n., 590, 591n.,
 594 e n., 602, 605 e n., 625
 Kerouac, Jack 571, 573n., 579 e n.
 Keynes, Geoffrey 184n.
 Keynes, John Maynard 178n., 459n.
 Keyser, Konrad 129
 Kezich, Tullio 613n., 616n., 620n.,
 623 e n., 624n., 625n., 626, 628n.,
 631n., 632n., 634 e n., 635n., 638
 e n.
 Kierkegaard, Søren 81 e n., 446 e n.,
 447n., 463n.
 King, Stephen 469n.
 Kissinger, Henry (Heinz Alfred Kis-
 singer) 459
 Klein, Felix 234
 Kleist, Heinrich von 580

- Knight, Christopher John 457, 458 e n., 467n.
 Knowlson, James 585n., 588n., 589n., 590n., 592n.
 Kristeva, Julia 55 e n., 417n.
 Krohn, Bill 629n.
 Kubrick, Stanley 586n., 629
 Kuehl, John 460n.
- La Bruyère, Jean de 389
 La Capria, Raffaele 469n.
 La Porta, Filippo 469n.
 La Rocca, Claudio 232n., 236n., 238n., 239n.
 La Rochefoucauld, François de 389
 Lacan, Jacques 21, 59, 79, 80 e n., 225
 Lai, Maria 345n.
 Lalou, René 77n.
 Lambertenghi Delilieri, Giorgio 483
 Lanciotti, Pia 574n.
 Landi, Michela 61n.
 Landolfi, Idolina 390n., 395, 396n., 399
 Landolfi, Landolfo 402
 Landolfi, Marisa (Marisa Fortini) 395
 Landolfi, Tommaso 13, 389-412
 Landow, George P. 46n., 51n., 52, 509n.
 Lanfranchi-de Wrangel, Catherine 412n.
 Lang, Fritz 625
 Lanza Tomasi, Gioacchino 86
 Laplace, Pierre-Simon de 233
 Larousse, Pierre 67n.
 Larroux, Guy 84n.
 Latini, Roberto 578 e n., 579
 Lattarulo, Leonardo 273n., 541n.
 Lattuada, Alberto 623n.
 Laudando, Carmela Maria 169n.
 Launaro, Francesco 486, 494n.
 Lausberg, Erich 59n., 60n.
 Lavater, Johann Kaspar 166 e n.
 Le Lionnais, François 47n.
 Leclerc, Yvan 64 e n., 65 e n., 66 e n.
 Lecoq, Anne-Marie 28n.
 Leiris, Michel 56n.
- Leise, Christopher 456n., 460n.
 Leonardo da Vinci 13, 125-151, 168
 Leone X, papa (Giovanni de' Medici) 117, 172
 Leone, Sergio 619n.
 Leopardi, Giacomo 268 e n., 389, 406 e n., 420, 425n., 430, 530
 Lepri, Laura 479n.
 Levi, Primo, "l'italico" 205 e n.
 Levi, Primo 42 e n.
 Liberatore, Tanino 579n.
 Linari, Franca 345n.
 Linati, Carlo 199n.
 Lippi, Filippino 126
 Lo Vecchio Musti, Manlio 98n.
 Lodge, David 24, 25 e n.
 Lolini, Attilio 274 e n.
 Lomazzo, Giovanni Paolo 168-170
 Lombardi, Sandro 564, 571 e n., 572, 574n., 575n., 579n., 580n., 582
 Lombardo, Giovanni 155n.
 Lombroso, Cesare 204, 217
 London, Jack (John Griffith Chaney London) 354n.
 Longoni, Anna 621n.
 Loren, Sophia (Sofia Villani Scicolone) 617
 Lorenzi, Franco 52n.
 Lorenzini, Niva 219, 220
 Lotman, Jurij Michajlovič 23, 37
 Luigi XIV (Luigi di Borbone), re di Francia 28
 Louÿs, Gilles 189n.
 Lubrano, Giacomo 416n.
 Lucchini, Guido 147n.
 Luciano di Samosata 208
 Lucini, Gian Pietro 205 e n., 206, 210
 Ludovico Sforza, duca di Milano (detto il Moro) 126, 139
 Luigi Filippo, duca di Orleans, re dei Francesi 189, 196
 Luperini, Romano 34n., 273n.
 Lupo, Alberto (Alberto Zoboli) 471n.
 Lutero, Martin (Martin Luther) 456n.
 Luzi, Alfredo 52n.

- Luzi, Mario 273n., 361, 572
 Lynch, David 469n.
 Lyotard, Jean-François 21, 31, 32
- Maccari, Mino 270, 280n.
 Machiavelli, Niccolò 208
 Maeterlinck, Maurice 220
 Maffi, Bruno 180n.
 Magritte, René 55n.
 Maier, Bruno 127n.
 Maistre, Joseph comte de 389, 398, 407, 408 e n.
 Male, Roy R. 465n.
 Malespini, Giachetto 420
 Malina, Judith 567
 Mallarmé, Anatole 414 e n.
 Mallarmé, Stéphane 13, 44 e n., 55 e n., 65 e n., 66, 67 e n., 68, 70 e n., 72n., 73 e n., 74 e n., 75, 76, 80, 82, 220, 222, 399, 414 e n.
 Manara, Milo (Manara, Maurilio) 639, 640 e n.
 Mancini, Giuseppina 214
 Mandel, Gabriele 171n.
 Manganelli, Giorgio 13, 84, 85n., 86, 89, 91n., 93n., 572n.
 Manganelli, Massimiliano 385n.
 Manguel, Alberto 19n., 45n., 50 e n., 51n.
 Manica, Raffaele 215n.
 Mantioni, Paolo 470n., 480 e n.
 Mantovani, Vincenzo 447 e n., 457n.
 Manzella, Gianni 568n., 569n.
 Manzini, Gianna 220n.
 Manzoni, Alessandro 200, 208, 486n.
 Marabini Moevs, Maria Teresa 219
 Marchese, Angelo 415n.
 Marco d' Oggiono, 126
 Marco da Siena (Marco Pino, detto) 168
 Marcoaldi, Franco 637n.
 Maresco, Franco 576n.
 Mari, Michele 147n.
 Mariano, Emilio 213n., 221n.
 Marino, Giovan Battista 27
- Marinoni, Augusto 129n., 130n.
 Marinoni, Manuele 215n.
 Mario, Gaio 1289
 Marion D'Amburgo (Loriana Nappini) 571, 574n., 579n., 580n., 582
 Marlowe, Julia (Sarah Frances Frost) 461
 Marras, Giuseppe 14n.
 Martignoni, Clelia 140n., 214n., 215 e n.
 Martignoni, Ignazio 29n., 30n.
 Martin du Gard, Roger 78
 Martini, Francesco di Giorgio 129
 Marx, Karl 455n.
 Marx, William 39 e n., 40 e n., 41, 44
 Masella, Ciro 574n.
 Masiello, Vitilio 219n.
 Masina, Giulietta 615, 616, 624 e n., 628, 632, 633, 634 e n., 638 e n., 639n.
 Masoero, Mariarosa 247n.
 Mason, William 171
 Massari, Giulia 528
 Massimiliano I d'Asburgo, imperatore 117
 Mastroianni, Marcello 630 e n., 639 e n.
 Matarrese, Tina 112n.
 Mauriac-Dyer, Nathalie 12n.
 Maurizi, Marco 55 e n.
 Mauthner, Fritz 238
 Maxia, Sandro 219
 Mazzali, Ettore 28n.
 Mazzarella, Arturo 46n.
 Mazzei, Filippo 487, 494n.
 Mazzetti, Mauro 13, 51n., 507-520
 Mazzucchelli, Paola 284n., 285n., 287 e n.
 McElroy, Joseph Prince 452n.
 McKinley, William 461
 McQueen, Steve 631
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico 126
 Meigret, Louis 62n.
 Meira, Manoel Olimpio 629n.

- Meisel, Myron 629n.
 Melchiori, Giorgio 29n., 168 e n., 171, 172n., 174 e n., 175n., 181n.
 Melzi, Francesco 138
 Memmo, Adolfo 624n.
 Mendini, Alessandro 579n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo 112n., 218, 424n., 437n.
 Menna, Filiberto 38n., 39, 42, 171n.
 Merežkovskij, Dmitrij Sergeevič 137, 138n.
 Merleau-Ponty, Maurice 608n.
 Mesa, Giuliano 382
 Messori, Rita 155n.
 Meyers, Sidney 591 e n.
 Meynard, Cécile 196n.
 Michaux, Henri 58
 Micheli, Gianni 20n.
 Michelstaedter, Carlo 13, 231-239
 Miglietta, Goffredo 154n., 173n.
 Miglioli, Lorenzo 508
 Migliorini, Bruno 219n., 420 e n., 421
 Milanese, Alessandro 507n.
 Milani, Raffaele 26 e n., 30 e n., 31
 Milanini, Claudio 123n.
 Milesi, Luigia 202
 Miller, Isabelle 12n.
 Milo, Sandra 624 e n.
 Milton, John 27, 160n., 161
 Moggi, Franco 183n.
 Molho, Anthony 133n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 27, 28, 41, 568
 Mollica, Vincenzo 615n., 639, 640
 Moncond'hui, Dominique 400 e n.
 Mondor, Henri 44n.
 Montagana, Gabriele 51n.
 Montagnani, Cristina 101n.
 Montaigne, Michel de 208, 389
 Montale, Eugenio 361, 362 e n., 363n., 364, 375 e n., 376, 389, 411, 420, 438n., 441 e n., 585n.
 Montalto, Sandro 584n., 586n., 587n., 591n., 592n., 594n., 595n., 600n., 601, 602, 604n., 605 e n., 607n.
 Montesquiou, Robert de 217
 Monti, Ciro 180n.
 Montinari, Mazzino 612n.
 Montserrat (María Ignacia Felipa Rodríguez de Castro y Grimaldi) 487
 Moore, Steven 447, 448n., 449n., 456 e n., 458 e n., 460n., 462n., 464n., 465n., 467n.
 Morante, Daniele 523n.
 Morante, Elsa 13, 34n., 523-563
 Mordenti, Raul 20n., 52 e n.
 Moretti, Marino 353n., 354
 Morgan (Marco Castoldi) 507n.
 Mori, Carlo 579n.
 Morlion, Felix 621n.
 Morpurgo-Tagliabue, Guido 167n.
 Morrissey (Steven Patrick Morrissey) 476n.
 Morrow, Bill 529n., 544
 Mortimer, Armine Kotin 84n., 88n.
 Morton, Arthur Leslie 180n.
 Mosso, Angelo 217
 Motte, Warren 462n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 535
 Mugnai, Loretta 579n., 580n.
 Mugnai, Rolando 579n., 580n.
 Mukherjee, Siddhartha 488
 Muñoz Muñoz, María de las Nieves 14n.
 Murgia, Massimo 14n.
 Musarra, Franco 97n.
 Musil, Robert 573
 Mussolini, Benito 422n.
 Musumeci, Antonino 241n.
 Musumeci, Viviana 46n.
 Mutterle, Anco Marzio 242n.
 Nabokov, Vladimir Vladimirovič 42, 48n.
 Napoleone I Bonaparte, imperatore 201, 494n.
 Napoleone III Bonaparte, imperatore (Carlo Luigi Napoleone Bonaparte) 201
 Natali, Vincenzo 586n.
 Navone, Paola 579n.

- Nay, Laura 242n.
 Neefs, Jacques 64n., 189n.
 Nelson, Ted 51
 Nencioni, Francesca 345n., 358
 Neri, Guido 568n.
 Nerlich, Michael 188n.
 Nerozzi Bellman, Patrizia 52n.
 Nerval, Gérard de 61n.
 Nesi, Cristina 271n., 273n., 283n.,
 285n., 288n.
 Newton, Isaac 178n.
 Nicodemi, Giorgio 199n.
 Nicoletti Rossini, Flaviarosa 48n.
 Nicoletti, Giuseppe 273n., 287 e n.,
 288n.
 Nietzsche, Friedrich 21, 69, 213n.,
 223, 238, 612n.
 Nixon, Richard 459
 Nodier, Charles 89 e n.
 Norberth, Marcello 564, 582
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Frei-
 herr von Hardenberg) 184, 213n.,
 405 e n., 406
 Nove, Aldo (Antonello Centanini)
 471n.
- Ojetti, Ugo 225
 Olivier, Laurence 631
 Olmi, Ermanno 633n.
 Omero 28
 Onofri, Massimo 478 e n.
 Orazio Flacco, Quinto 27
 Orlando, Francesco 224 e n.
 Orlando, Liliana 140n.
 Ortesta, Cosimo 414n.
 Orvieto, Paolo 133n.
 Ossola, Carlo 11n.
 Ottonelli, Giovan Domenico 157
 Ottonieri, Tommaso 380, 385 e n.
 Ovidio Nasone, Publio 206, 261, 262n.
- Pace, Franca 48n.
 Pade, Marianne 99n.
 Paine, Thomas 176n., 178 e n.
 Pala, Valeria 14n., 352n.
- Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani)
 438n., 442
 Palazzi, Rosetta 25n.
 Pallucchini, Rodolfo 165n.
 Paloscia, Fulvio 573n.
 Pampaloni, Geno 273 e n., 274, 280 e
 n., 288 e n.
 Pampaloni, Leonzio 111n.
 Panaitescu, Emilio 478n.
 Pancrazi, Pietro 215n.
 Panella, Giuseppe 30 e n., 154n.,
 155n., 459n.
 Pannunzio, Mario 411
 Paolo Uccello (Paolo di Dono) 571,
 573n., 580, 581
 Paolo VI, papa (Giovanni Battista
 Montini) 425n.
 Paratore, Ettore 226
 Parise, Goffredo 579
 Parmenide 236, 238n.
 Parmigianino (Girolamo Francesco
 Maria Mazzola) 167
 Pascal, Blaise 21, 28, 187, 389, 399,
 446 e n.
 Pascoli, Giovanni 214, 218n., 475 e n.
 Pasero, Nicolò 412n.
 Pasley, Malcolm 86
 Pasolini, Pier Paolo 13, 34n., 415 e
 n., 476n., 572, 573n., 574, 615n.,
 623n., 633n.
 Pater, Walter 223
 Paul, Jean (Johann Paul Friedrich Rich-
 ter) 198, 208, 209
 Paulhan, Jean 35n., 568 e n.
 Pautasso, Sergio 272 e n., 284n., 288
 Pavese, Cesare 13, 84. 241-269
 Pecoraro, Aldo 140n.
 Pedretti, Carlo 125n., 132n.
 Pedullà, Walter 147n., 148, 149n., 150n.
 Péguy, Charles 390
 Peirone, Claudia 107 e n.
 Pellegrini, Tiziana 479n.
 Pellizzi, Federico 509n.
 Pennac, Daniel 41n., 43n., 45
 Pepe, Louis 629

- Peragallo, Perla 568, 569, 572, 578n.
 Perazzi, Edoardo 486 e n., 488, 492 e n., 493, 494 e n., 495, 496n.
 Percé, Georges 13, 24n., 43 e n., 44 e n., 45 e n., 47, 48n.
 Perelli, Luigi 207n.
 Périer-Lagrange, Pauline 190
 Perinello, Carlo 228
 Perrault, Charles 28
 Pescio Bottino, Germana 613n.
 Pestelli, Leo 91n.
 Pétilion-Boucheron, Sabine 53n., 58n., 59n., 60 e n., 61, 62 e n., 63n., 64n., 65n., 67n., 68n., 71n., 77n., 78n., 80n., 81 e n.
 Petrarca, Francesco 29n., 434, 435n., 442
 Pettigrew, Damian 614 e n.
 Pezzola, Pasqualina 627n.
 Pfaff, William 459
 Piaf, Édith (Édith Giovanna Gassion) 471n.
 Piat, Julien 77n.
 Piazza, Giuseppe 215n.
 Piccioni, Leone 273 e n.
 Piccolo, Francesco 469n., 470n., 473n.
 Picone, Michelangelo 52n.
 Piero da Vinci 139
 Pietro da Cortona 157
 Pindaro 28
 Pinelli, Tullio 612 e n., 622, 624 e n., 633
 Pinotti, Giorgio 141n., 146n.
 Pinter, Harold 589
 Pio X, papa (Giuseppe Melchiorre Sartò) 461
 Pirandello, Luigi 13, 98 e n., 115, 207, 414, 530n., 531, 573 e n., 574 e n., 576, 579
 Pirandello, Stefano 414n.
 Pirotti, Umberto 215n.
 Pittau, Mauro 14n.
 Pizzi, Pier Luigi 630
 Platania, Federico 509n., 585n.
 Plath, Sylvia 413n.
 Platone 28, 232n., 236n., 446 e n.
 Plauto 208
 Plevano Pezzini, Carla 181n.
 Plutarco 223
 Poe, Edgar Allan 72n., 399, 619n.
 Pollidori, Valentina 52n.
 Pollok, Jackson 37 e n.
 Polo de Beaulieu, Anne-Marie 52n.
 Ponti, Carlo 617n., 6344
 Pontormo (Jacopo Carrucci) 579
 Pope, Alexander 173
 Porta, Carlo 200
 Porzio, Domenico 184n., 185n.
 Poulet, Georges 36 e n.
 Poulot, Denis 177n.
 Pound, Ezra 415, 435n.
 Praloran, Marco 112n., 121n.
 Pranchère, Jean-Yves 412n.
 Price, Richard 176n.
 Priestley, Joseph 176n.
 Primateo, Francesco 167
 Proust, Marcel 12n., 34n., 42, 44n., 61 e n., 76 e n., 77n., 79 e n., 144, 150 e n., 217, 535, 573
 Pseudo-Basilide 183, 184
 Pseudo-Longino 30n., 165n., 170, 174
 Pucci, Antonio 134, 135
 Puccini, Giacomo 581
 Pulci, Luigi 133 e n., 134, 140
 Pupino, Angelo Raffaele 225n.
 Puppa, Daniela 579n.
 Pynchon, Thomas 447n., 459 e n., 472n.
 Quadri, Franco 570n., 572n.
 Quarta, Daniela 99n.
 Quartucci, Carlo 568, 569 e n., 572
 Queneau, Raymond 41 e n., 42, 46, 47 e n., 48n.
 Quiriconi, Giancarlo 215n.
 Rabelais, François 208, 209
 Racine, Jean 27, 28, 568
 Radnóti, Miklós 539
 Raffaello Sanzio (Raffaello Santi) 165 e n., 168, 172, 173, 174, 579
 Raffetto, Anna 48n.

- Ragghianti Collobi, Licia 171n.
 Ragghianti, Carlo Ludovico 171n.
 Raggi, Franco 579n.
 Raimondi, Ezio 219
 Raine, Kathleen 176n.
 Rameau, Jean-Philippe 70, 71
 Rannaud, Gérald 195n.
 Rau, Gaia 573n.
 Ravano, Anna 413n.
 Raymond, Marcel 193n.
 Rebay, Luciano 416n.
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 161, 167
 Reverdini, Niccolò 197n.
 Reynolds, Joshua 168, 171-175
 Ribot, Théodule-Armand 220 e n., 221 e n.
 Ricci, Mario 568, 570 e n., 572
 Ricciardi, Stefania 469n., 479n.
 Richard, Jean-Pierre 414n.
 Richardson, Jonathan 174, 175
 Ricoeur, Paul 343 e n., 344n.
 Rilke, Rainer Maria 238
 Rimbaud, Arthur 39, 40n., 41, 67n., 69n., 77n., 80, 463n.
 Rinaldi, Rinaldo 106n.
 Risso, Erminio 377n.
 Rivière, Jacques 217
 Rizzato, Ilaria 50n.
 Rizzoli, Angelo 624, 633 e n.
 Robbe-Grillet, Alain 90, 93 e n.
 Robortello, Francesco 30, 165n.
 Roche, Denis 76 e n.
 Rodenbach, Georges 227
 Rodondi, Raffaella 146n.
 Rodríguez de Castro, María Isabel Felipa 486, 487
 Rol, Gustavo Adolfo 627 e n., 631
 Romàn, Grazia 579n.
 Romeo, Alessandro 507n.
 Ronat, Mitsou 71 e n.
 Ronconi, Luca 577
 Roncoroni, Federico 214n.
 Rondi, Brunello 622, 624n., 627, 633, 637n.
 Rorschach, Hermann 416n.
 Rosa, Salvatore 29n.
 Roscioni, Gian Carlo 140n., 144n., 150n.
 Rosier, Laurence 53n.
 Rossellini, Roberto 621 e n.
 Rosset, Barney 585, 588
 Rossettini, Olga 24n.
 Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo de' Rossi) 578, 579
 Rosso, Marino 237n.
 Rostand, Jean 416n.
 Rottenhammer, Johann 161 e n.
 Rotunno, Giuseppe 630 e n.
 Roubaud, Jacques 80, 81n.
 Rousseau, Jean-Jacques 56, 68, 178 e n., 193 e n., 196, 407
 Rovani, Giuseppe 199 e n., 204
 Rovelli, Carlo 19n.
 Roy, Claude 77n.
 Rüesch, Diana 621n.
 Ruffilli, Paolo 85n.
 Ruffini, Paolo 571n.
 Russi, Roberto 223n.
 Russo, Anna Lisa 485 e n., 487, 503 e n.
 Saba, Linuccia 523, 524, 357
 Saba, Umberto 524, 534, 353, 540, 550
 Sabatier, Paul 226
 Sabatini, Francesco 363n.
 Saccone, Antonio 98n., 208
 Sade, Donatien Alphonse François, marquis de 414, 415 e n.
 Saffo 253
 Sainati, Augusto 621n.
 Saint Girons, Baldine 155n.
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 65 e n., 66n., 67n., 75, 76
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de 144
 Salai (Gian Giacomo Caprotti) 138
 Salerno, Enrico Maria 632
 Salinger, Jerome David 567n.

- Salutati, Coluccio 63n.
 Sand, George (Amantine Aurore Lucile Dupin) 65, 193, 196
 Sanesi, Roberto 177n., 179n.
 Sanguineti, Edoardo 361, 376, 377 e n., 378n., 379n., 380, 383, 385, 572
 Sannucci, Corrado 487, 488n., 496 e n., 497, 499
 Sanò, Laura 236n.
 Santone, Laura 221n.
 Santoro, Mario 98n.
 Sarandon, Susan (Susan Abigail Tomalin) 471n.
 Sarraute, Nathalie 13, 90 e n., 91 e n., 92 e n., 93 e n., 94
 Sarsini, Stefania 579n.
 Sartini, Andrea 238n.
 Sartre, Jean-Paul 78, 150n.
 Saussure, Ferdinand de 59
 Saviori, Luisa 579n.
 Scaldati, Franco 574n., 576 e n.
 Scatasta, Gino 184n.
 Schacherl, Bruno 570n.
 Schaeffer, Jean-Marie 69n.
 Schauder, Silke 39n.
 Schendel, Corinna van 446n.
 Schiavo, Alessandro 574n., 582
 Schiller, Friedrich 347n.
 Schlegel, Friedrich von 57, 59, 65, 68, 69, 72, 213n., 405
 Schneider, Alan 583 e n., 584, 585 e n., 586 e n., 588n., 589, 590 e n., 591, 592 e n., 593 e n., 594, 600 e n.
 Schönfeld, Johann Heinrich 161 e n.
 Schopenhauer, Arthur 609 e n., 610, 611 e n.
 Schubert, Franz 13
 Sciascia, Leonardo 34n.
 Scott, Ridley 586n.
 Secco, Anna 419n.
 Segà, Ercole 616, 625
 Segre, Cesare 11 e n., 13 e n., 99n.
 Ser Petracco (Pietro di Parenzo di Garzo dell'Incisa, detto) 420
 Serça, Isabelle 53n., 77n.
 Sereni, Vittorio 364, 365n., 376
 Serianni, Luca 219n.
 Serra, Renato 215 e n.
 Sertoli, Giuseppe 154n., 173n.
 Servadio, Emilio 634, 635 e n.
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, conte di 174
 Shakespeare, William 161, 164, 208, 573n., 580
 Shavers, Rone 447n.
 Shelley, Percy Bysshe 160n.
 Siciliano, Enzo 529
 Silvestri, Andrea 141n.
 Simone, Raffaele 52n.
 Simonetti, Gianluigi 472n.
 Simonetti, Paolo 459n.
 Sincero, Dino 228
 Siri, Giuseppe 624n.
 Smith, Adam 71
 Smith, James Edward 153
 Smith, William 173
 Socrate 232
 Sofocle 164
 Sofri, Adriano 476n.
 Solmi, Edmondo 136
 Spagnolo, Catia 504
 Spanos, William Vaios 36 e n.
 Spedicato, Paolo 33n.
 Spinoza, Baruch 416n.
 Spitaleri, Antonella 594n.
 Spitzer, Leo 76 e n., 77n.
 Squarzina, Luigi 577
 Stalin, Iosif (Iosif Vissarionovič Džugašvili) 422
 Stamp, Terence 619 e n.
 Starobinski, Jean 123n., 160 e n., 161, 162 e n.
 Staude Terzani, Angela 490
 Stefano protomartire, santo 462n.
 Stein, Peter 577
 Steiner, George 460n.
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 13, 186-196, 540n.
 Sternberg, Josef von 183n.

- Sterne, Laurence 50, 69n., 208, 209
 Sternhell, Zeev 412n.
 Stimato, Gerarda 99n.
 Strehler, Giorgio 569 e n., 578
 Strinati, Claudio 157 e n., 158 e n.,
 159, 161n.
 Susini-Anastopulos, Françoise 412n.
 Svevo, Italo (Ettore Schmitz) 13, 83,
 469n.
 Swedenborg, Emanuel 179, 183, 184
 Swift, Jonathan 28, 69
- Tabbi, Joseph 447n., 450n., 453n.,
 458n.
 Tabucchi, Antonio 11 e n., 33, 431n.,
 496 e n.
 Tagliaferri, Aldo 182n.
 Tamassia Mazzarotto, Bianca 223
 Tardito, Marko 508
 Tasso, Torquato 13, 27, 28 e n., 29, 30
 Tassoni, Luigi 442n.
 Taviani, Paolo 576n.
 Taviani, Vittorio 576n.
 Tazzi, Pierluigi 579n.
 Tenniel, John 50n.
 Teresa d'Ávila, santa (Teresa Sánchez de
 Cepeda Dávila y Ahumada) 43
 Terrile, Cristina 401, 412n.
 Terzani, Folco 488, 489, 490, 491
 Terzani, Saskia 490
 Terzani, Tiziano 484 e n., 487 e n., 488
 e n., 489, 490 e n., 491, 492, 499,
 500
 Terzoli, Maria Antonietta 142n.
 Tessari, Roberto 571n.
 Testa, Enrico 239n., 381n., 382 e n.,
 383n., 384n., 386 e n.
 Testori, Giovanni 572
 Thiébaud, Claude 87 e n.
 Thoenes, Christof 165n.
 Thompson, Edward P. 180n.
 Tibaldi, Pellegrino 158 e n., 159n.,
 161, 164
 Tiepolo, Gian Battista 161
 Tiepolo, Gian Domenico 161, 162
- Tiezzi, Federico 13, 571 e n., 572-581,
 582
 Tilkin, Françoise 53n.
 Tintoretto (Jacopo Robusti, detto) 161
 Tissoni Benvenuti, Antonia 101n.
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 165n., 167
 Tognazzi, Ugo 619n., 632 e n.
 Tolstòj, Lev Nikolàevič 450n.
 Tomaševskij, Boris Victorovič 420n.
 Toniolo, Giuseppe 425n.
 Torchi, Luigi 228
 Tornabuoni, Lietta 632n.
 Tornatore, Giuseppe 576n.
 Torselli, Vilma 567n.
 Toschi, Luca 52n., 516n.
 Tosti, Luigi (padre Tosti) 204
 Toulmin, Stephen 231n.
 Tournier, Michel 81n.
 Tozzi, Federico 570n., 573n.
 Tozzi, Tommaso 516 e n.
 Traverso, Leone 405
 Trini, Tommaso 177n.
 Trombadori, Antonello 636
 Trotta, Nicoletta 416n.
 Trovajoli, Armando 630n.
 Trovato, Paolo 112n.
 Turing, Alan Mathison 47n.
- Ungaretti, Giuseppe 182n., 416n.
- Valente, Francesca 181n.
 Valentino, eresiarca 183
 Valentino, Rodolfo (Rodolfo Gugliel-
 mi) 630n.
 Valéry, Paul 77, 78n., 81, 137 e n., 190
 e n., 540n.
 Vangensten, Ove Conrad Langaard
 135n.
 Vanwesenbeeck, Birger 456n.
 Varese, Claudio 14n., 35n.
 Varga, Miklos Nicola 209n.
 Vasari, Giorgio 22, 126, 174
 Vaucanson, Jacques de 451n.
 Vecce, Carlo 125n., 130n., 132 e n.
 Vega Carpio, Félix Lope de 27n.

- Vela, Claudio 141n.
 Venerandi, Fabrizio 51n., 507n., 508n.
 Venturi, Gigliola 469n.
 Verdastro, Massimo 574n.
 Verdi Vighetti, Leonardo 163n.
 Verlaine, Paul 44 e n., 74n.
 Veronesi, Sandro 13, 469-482
 Vertov, Dziga 586 e n.
 Vespa, Luca 579n.
 Viazzi, Glauco 219
 Vico, Giambattista 392
 Vila-Matas, Enrique 11n.
 Villaggio, Paolo 640
 Villagrossi, Emanuela 580n.
 Villalta, Gian Mario 367n., 416n.
 Villenoisy, Françoise de 222
 Virgilio Marone, Publio 399, 419
 Visconti, Luchino 624n.
 Vittadini, Nicoletta 46n., 50n.
 Vittorini, Elio 34n.
 Vittorio Emanuele II di Savoia, re 205n.
 Viviani, Cesare 383 e n.
 Volpi, Gianni 6120n.
 Volponi, Paolo 34n.
 Voltaire (François-Marie Arouet) 178 e n., 198

 Waage Petersen, Lene 98n., 99n.
 Wagner, Richard 71 e n., 72, 73, 220n., 221, 227 e n., 228
 Wahl, François 55n.
 Walker, Kathrine Sorley 469n.
 Warburg, Aby Moritz 228
 Weber, Max 455n., 456n.
 Weil, Simone 534n.
 Weinberg, Bernard 28 e n.
 Weininger, Otto 233n.
 Welles, Orson 615n., 629 e n.
 Wertmüller, Lina 612

 Wieser, Dogmar 141, 142n.
 Wilhelm, Richard 636n.
 Williams, David 46n.
 Wills, Geoffrey 171
 Wilson, Richard 629n.
 Winner, Matthias 165n.
 Wittgenstein, Ludwig 31, 231, 233n., 236n., 237n.
 Wolff, Kurt 83
 Wollstonecraft, Mary 176n.
 Woolf, Virginia 220n.
 Wright, James 171
 Wyzewa, Théodore de 220, 221 e n.
 Wyzewska, Isabelle 221n.

 Zaccaria, Giuseppe 268n.
 Zachert, Christel 501n.
 Zachert, Isabell 501n.
 Zagra, Giuliana 523n., 526n., 541n.
 Zanda, Antonello 14n., 342n.
 Zanelli, Dario 618n., 625n., 628n., 631n.
 Zanetti, Giorgio 213n., 215n., 217n., 224 e n.
 Zani, Caterina 494n., 495n.
 Zanzotto, Andrea 13, 361, 367 e n., 368n., 370 e n., 376, 383, 416-443, 630n.
 Zapponi, Bernardino 622, 639 e n.
 Zedong, Mao 492
 Zinna, Alessandro 512n.
 Zola, Émile 196
 Zublena, Paolo 372 e n., 382n., 383n.
 Zucchella, Fabio 445n.
 Zucco, Rodolfo 376n.
 Zuddas, Goffredo 14n.
 Zuin, Debora 574n.
 Zuliani, Luca 366n., 424n.
 Zumthor, Paul 214n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzione e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi (in corso di stampa).
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
11. Walter Binni, *Lettere a Claudio Varese (1946-1994)*, a cura di Valentina Testa. Introduzione di Anna Dolfi (in corso di stampa).
12. *Narrare le guerre. Un secolo di conflitti tra le pagine dei romanzi*, a cura di Nicola Turi (in preparazione).
13. Enza Biagini, *Lezioni di teoria della letteratura I* (in preparazione).
14. Enza Biagini, *Lezioni di teoria della letteratura II* (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrí*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrí*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. *Ruggero Jacobbi, Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.

9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

