

Rivista STUDIUM Ricerca
(Sezione on-line di Letteratura)
Anno 118 – gen./feb. 2022 – n. 1

Autobiografie spirituali.
Scritture sacre e profane

A cura di Magdalena Maria Kubas

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

STUDIUM

Rivista bimestrale

DIRETTORE EMERITO: Franco Casavola

COMITATO DI DIREZIONE: Francesco Bonini (*Università LUMSA, Roma*), Matteo Negro (*Università di Catania*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

COORDINATORI DI STUDIUM RICERCA, LETTERATURA (SEZIONE ON-LINE): Emilia Di Rocco (*Sapienza, Università di Roma*), Giuseppe Leonelli (*Università Roma Tre*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti

COMITATO DI REDAZIONE: Fabrizio Grasso, Irene Montori, Giovanni Zucchelli

Abbonamento 2022 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.
e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

Anno 118 - gen./feb. 2022 - n.1 - ISSN 0039-4130

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*)

Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Maria Bocci (*Università Cattolica del S. Cuore*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffeis (*Facoltà teologica, Milano*), Francesco Magni (*Università di Bergamo*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Sito: www.edizionistudium.it

Sommari Abstract	7
--------------------	---

Sezione monografica
Autobiografie spirituali. Scritture sacre e profane
A cura di Magdalena Maria Kubas

Introduzione di Magdalena Maria Kubas	18
I. Erminia Ardissino, <i>L'infanzia nelle autobiografie spirituali</i>	25
II. Alessandro Vettori, <i>Nude, affamate e sole: la povertà nell'autobiografia femminile (Angela da Foligno, Margherita da Cortona, Veronica Giuliani)</i>	63
III. Federica Turco, <i>La parola al femminismo: una proposta di lettura mistica di Una donna di Sibilla Aleramo</i>	91
IV. Marco Papasidero, <i>Il diario di Maria Ravaglioli: l'«autobiografia» spirituale della madre di Nennolina</i>	110
V. Magdalena Maria Kubas, <i>L'autobiografismo liminare e la cultura di preghiera in Antonia Pozzi. Dalle Parole alle Lettere e i Diari</i>	141
VI. Jenny Ponzo, <i>La tecnica dell'autobiografia intertestuale: il caso di Julia Kristeva e Teresa d'Avila</i>	164
VII. Maria Pia Pozzato, <i>Illuminazione, estasi, sentimento oceanico. Testimonianze</i>	187

Sezione miscellanea

- VIII. Lorenzo Marchese, *Pavese indifferente? Parentele segrete fra Gli indifferenti e Il diavolo sulle colline* 217
IX. Patricia Peterle, *La poesia di Enrico Testa* 253

Interventi critici

- X. Marco Camerini, *“Il Vangelo degli angeli” di Eraldo Affinati, Vangelo di uomini* 295
XI. Marco Camerini, *Gli sciacalli, la notte e le speranze dell’utopia: racconti giovanili di Amoz Oz* 304
XII. Francesca Medaglia, *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo*, Lithos, Roma 2020, di Daniel Raffini 311

Rassegna bibliografica
a cura di Fabio Pierangeli

- XIII. Fabio Pierangeli, *Vittorio, lo scartato e Stella Beatrice la plebea* 318
XIV. Aldo Onorati, *Giotto l’artista dell’anima* 324

A questo numero hanno collaborato:

ERMINIA ARDISSINO è professoressa associata di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Torino.

ALESSANDRO VETTORI è professore di Letteratura italiana e Letterature comparate Rutgers University, New Jersey (USA).

FEDERICA TURCO è professoressa a contratto di Filosofia e teoria dei linguaggi all'Università degli Studi di Torino.

MARCO PAPASIDERO è assegnista di ricerca in Storia del Cristianesimo e delle Chiese all'Università degli Studi di Torino.

MAGDALENA MARIA KUBAS è assegnista di ricerca all'Università degli Studi di Torino.

JENNY PONZO è professoressa associata in Filosofia e teoria dei linguaggi all'Università degli Studi di Torino.

MARIA PIA POZZATO è professoressa all'Università di Bologna.

LORENZO MARCHESE è ricercatore in Letterature comparate all'Università degli studi di Palermo.

PATRICIA PETERLE è professoressa associata di Letteratura, Universidade Federal de Santa Catarina Campus Trindade Florianópolis (Brasile).

MARCO CAMERINI è critico letterario e saggista.

DANIEL RAFFINI è dottore di ricerca in Italianistica presso Sapienza, Università di Roma.

FABIO PIERANGELI è professore associato di Letteratura italiana all'Università Tor Vergata di Roma.

ALDO ONORATI è scrittore, poeta e studioso di Letteratura italiana.

Sommari | Abstract

Erminia Ardissino, *L'infanzia nelle autobiografie spirituali*

Nonostante l'importanza assegnata all'infanzia nel messaggio evangelico, negli scritti autobiografici dei santi, davvero poco è detto su questa età. Tuttavia quello che ne hanno scritto alcuni santi nelle loro autobiografie è sufficiente per delineare un percorso che vede accrescersi nei secoli il ruolo assegnato a questo periodo della vita nel costruire un'identità spirituale e di santità. Iniziando con l'ampio spazio dedicato all'infanzia nelle *Confessioni* di Sant'Agostino, che però la vede come età dell'errore, il saggio si sofferma poi sulle mistiche della prima età moderna (in particolare su santa Veronica Giuliani), che vi vedono i germi delle loro future scelte, per chiudersi con santa Teresa di Lisieux, che dà forma alla teologia dell'"infanzia spirituale".

Despite the importance which Christ afforded childhood in his words and teachings, very little is said about this time of life in the autobiographical writings of saints. However, from the works of the few saints who recount their youth, we can glean that an increasingly positive view was taken of the first stage of life, as a period of spiritual identity-building and awakening. Focusing first on the extensive recounting of the author's childhood in Augustine's *Confessions* – in which it is portrayed as a time of erring – the essay then focuses on the religious mystics (particularly St. Veronica Giuliani). In their case, the seeds of their future choices are sown in youth, culminating with the case of St. Teresa of Lisieux, who develops the theology of "spiritual childhood".

Alessandro Vettori, *Nude, affamate e sole: la povertà nell'autobiografia femminile* (Angela da Foligno, Margherita da Cortona, Veronica Giuliani)

Un'analisi di tre autobiografie femminili dalla prospettiva della povertà francescana rivela una progressione cronologica verso una seppur modesta autonomia scrittoria. Della privazione, come idea derivata dalla povertà francescana delle origini, le tre mistiche danno un'interpretazione allargata che arriva a coinvolge reticenza, nudità, isolamento e digiuno. Anziché limitarsi alla parsimonia, nei testi di Angela da Foligno, Margherita da Cortona e Veronica Giuliani si nota un'insistenza quasi ossessiva sull'assenza e sull'eliminazione, in particolare un annientamento della vita precedente alla conversione e al ritiro dal mondo. La complessità della redazione testuale, attuata o influenzata dai superiori, contribuisce fortemente al senso di privazione, che qui include la voce autonoma femminile, non completamente messa a tacere, ma modificata e ridotta a causa della manipolazione testuale di scrittori o redattori uomini. La questione del genere adottato si mischia e si compenetra con il gender.

An analysis of three women's autobiographies from the perspective of Franciscan poverty reveals a chronological progression toward relative writing autonomy. The three female mystics offer a broadened understanding of deprivation. Although inspired by the Franciscan poverty of the origins, in these texts poverty also involves reticence, nudity, isolation, and fasting. Instead of limiting themselves to parsimony, Angela da Foligno, Margherita da Cortona, and Veronica Giuliani, insist almost obsessively on absence and elimination, particularly in reference to their lives before their conversion and withdrawal from the world. The complexity of textual editing is enacted or influenced by their superiors and contributes substantially to the sense of privation. Their autonomous female voices are not completely silenced but are modified and reduced through the textual manipulation of male

writers and redactors. The issue of their adopted genre becomes intermingled and indistinguishable from the issue of gender.

Federica Turco, *La parola al femminismo: una proposta di lettura mistica di Una donna di Sibilla Aleramo*

Le autobiografie sono per definizione testi “non finiti”: cristallizzano la vita in un momento preciso del tempo e da lì pongono uno sguardo verso il passato e la memoria, che è frutto di una frammentazione, di una selezione. Il modo di questa selezione modifica gli scopi stessi dell’opera. Nelle pagine che seguono si tenterà, attraverso un approccio semiotico di lettura delle isotopie tematiche, di analizzare l’autobiografia di Sibilla Aleramo, pubblicata con il titolo di *Una donna*, per cogliere in essa un progetto di scrittura che è al tempo stesso spirituale, politico e sociale.

Autobiographies are by definition “unfinished” texts: they crystallize life in a precise moment in time and from there they look towards the past and memory, a gaze which is the result of a fragmentation, of a selection. The way of this selection changes the very aims of the work. In the following pages we will try, through a semiotic approach at thematic isotopies, to analyze the autobiography of Sibilla Aleramo, published under the title of *A woman*, to grasp in it a writing project that is, at the same time, spiritual, political and social.

Marco Papasidero, *Il diario di Maria Ravaglioli: l’«autobiografia» spirituale della madre di Nennolina*

Il contributo intende analizzare l’esperienza spirituale di Maria Ravaglioli Meo (1891-1961), madre della Serva di Dio Antonietta Meo, detta Nennolina (1930-1937), morta prematuramente all’età di sei anni e mezzo. Il cuore del saggio è costituito dall’analisi delle pagine

del diario che la donna scrisse con il contributo del marito Michele, per far sì che i ricordi dei momenti vissuti con la sua bambina non andassero perduti. Seppur incentrato sulla figlia, il diario costituisce al contempo una fonte eccezionale per la ricostruzione dell'esperienza spirituale di Maria, che annota, seppur talvolta tra le righe, la speranza, la devozione, i pensieri e la fede di una madre alle prese con la sofferenza. Nelle pagine di questa "autobiografia" spirituale involontaria, Maria racconta la propria famiglia, la sofferenza per la perdita di tre dei quattro figli – due dei quali in tenerissima età –, ma anche le gioie spirituali e gli slanci devozionali. Dal contributo emerge in modo chiaro quanto fosse centrale per lei il ruolo della fede e come ogni avvenimento fosse letto alla luce di un disegno più grande. Uno spazio particolare viene dedicato anche all'ideale di santità che Maria proietta sui figli, in una segreta speranza che potessero divenire "santi".

This article aims to analyze the spiritual experience of Maria Ravaglioli Meo (1891-1961), mother of the Servant of God Antonietta Meo, known as Nennolina (1930-1937), who died prematurely at the age of six and a half. The main part of the essay is the analysis of the pages of the diary which the woman wrote with the aid of her husband Michele, to ensure that the memories of the moments lived with her child would not be lost. Although centered on the daughter, the diary is at the same time an exceptional source for the reconstruction of Maria's spiritual experience, annotating – albeit sometimes between the lines – the hope, devotion, thoughts and faith of a mother struggling with suffering. In the pages of this involuntary spiritual "autobiography", Maria writes about her family, the suffering for the loss of three of her four children – two of them very young –, but also the spiritual joys and devotional impulses. From her contribution it clearly emerges how vital the role of faith was for her and how every event was read in the light of a greater plan. A special space is also dedicated to the ideal of holiness that Maria projects on her children, in a secret hope that they could become "saints".

Magdalena Maria Kubas, *L'autobiografismo liminare e la cultura di preghiera in Antonia Pozzi. Dalle Parole alle Lettere e i Diari*

Il contributo apre con una serie di riflessioni legate in particolare a due teorie dell'autobiografia – da un lato si parte dalle considerazioni di Andrea Battistini dall'altro da quelle di Philippe Lejeune – e alla possibilità di conciliare queste visioni con una ricerca di taglio filologico. La seconda parte è dedicata all'analisi del linguaggio di preghiera di Antonia Pozzi a partire da alcune occorrenze lessicali nei manoscritti (a confronto con le versioni definitive dei testi presi in esame) e dai modi retorici di riferimento. Si individua quindi un periodo preciso in cui la ricerca spirituale della poetessa è più intensa per motivi biografici per cercare ciò gli elementi autobiografici nei testi, paratesti e negli scritti d'uso e personali della giovane donna.

This contribution first focuses on two theories of autobiography, on the one hand we have a work by Andrea Battistini on the other that of Philippe Lejeune. The aim is to reconcile these visions with a philological research. The second part of the essay is dedicated to the analysis of Antonia Pozzi's language and rhetorical modes of prayer starting from some lexical occurrences occurring in the manuscripts of poems, in comparison with the definitive versions of the texts examined. Analyzing then the paratexts, personal writings and letters of the young woman I therefore identify a precise period in which this type of spiritual research is more intense for biographical reasons.

Jenny Ponzio, *La tecnica dell'autobiografia intertestuale: il caso di Julia Kristeva e Teresa d'Avila*

In *Teresa mon amour*, opera dedicata a Santa Teresa d'Avila, Julia Kristeva adotta una scrittura che si colloca tra biografia e autobiografia. Questo tipo di scrittura ibrida si lega alla diffrazione dell'io scrivente,

che si nasconde e si riflette in diversi personaggi, e all’“inghiottimento” dell’Altro, che viene fatto proprio. Implica anche l’idea per cui la verità non può essere espressa (e forse pensata) se non grazie alla finzione (fiction) e al rapporto con l’Altro. Si tratta di un sistema di pensiero che va al di là di una singola opera: Kristeva crea infatti una fitta rete di rimandi intertestuali nelle sue pubblicazioni di modo che la sua autobiografia risulta in un certo senso frammentata nella sua opera omnia. Il soggetto, autore/personaggio, si nebulizza così in una serie di testi. Quello applicato da Kristeva è un metodo euristico diffuso nella cultura del tardo Ventesimo secolo e dei primi decenni del Ventunesimo, si pensi all’autobiografia di Barthes, ad esempio. Tale metodo richiede allo scrittore un impegno profondo, un’apertura totale nei confronti dell’Altro e l’assottigliamento del confine non solo tra biografia e autobiografia, ma tra vita e opera, che a sua volta si connette alla paziente e meticolosa costruzione di una fitta rete di rimandi intertestuali autoreferenziali nel corso degli anni.

In her work about Saint Teresa of Avila, *Teresa mon amour*, Julia Kristeva’s writing stands between biography and autobiography. This kind of hybrid writing is connected to the diffraction of the writer’s self, hidden and reflected by different characters, and the appropriation of the Other. It also entails the idea that truth cannot be expressed (and maybe even thought) without fiction and the relationship with the Other. This system of thought goes beyond a single work: indeed, Kristeva creates a thick intertextual network, so that her autobiography results fragmented in her *opera omnia*. The subject, author/character, is thus “nebulized” in a series of texts. This epistemic method is widespread in the late 20th and early 21st century (see e.g. Barthes’ autobiography). It requires the writer a deep engagement, a total opening to the Other, and the erosion of the border between biography and autobiography, life and work, as well as the patient and accurate construction of a network of autoreferential intertextual references in the course of time.

Maria Pia Pozzato, *Illuminazione, estasi, sentimento oceanico. Testimonianze*

Il punto di partenza di questo contributo è la convinzione che dietro tante, eterogenee testimonianze ci sia una stessa esperienza: quella che i buddhisti chiamano *satori*, o illuminazione, e che le nostre culture cosiddette occidentali stentano a identificare e a definire cosicché tendono a rivestirla di panni diversi, o spirituali, o estetici, o psicopatologici, a seconda dei contesti culturali. Vedremo alcuni esempi tratti dalla letteratura zen e dalla psicoanalisi freudiana e post freudiana, e molti esempi letterari, tratti da grandi autori del passato come Fëdor Dostoevskij e Marcel Proust, o più vicini a noi, come Emmanuel Carrère. Ma che cosa può accomunare il sentimento oceanico di Freud ai vissuti che precedono la crisi epilettica ne *L'idiota*, o alle esperienze della reminiscenza nella *Recherche* proustiana? Se facciamo l'analisi semiotica di questi testi, vediamo che vi ricorrono alcune marche semantiche: il soggetto si ritrova improvvisamente in uno stato diverso e prova un senso di stupore e di scoperta; c'è una rottura dei confini dell'io; si avverte un senso di gioia, di pace, di liberazione; si ha la certezza che quella è la realtà, l'intima e definitiva Verità non solo di sé ma di tutto l'esistente. La proposta di questo articolo attende di essere discussa e ampliata con sempre nuovi esempi, che certamente non mancano, e in ambiti diversissimi, se persino in molte testimonianze di astronauti troviamo qualcosa di analogo.

The starting point of this contribution is the conviction that behind so many heterogeneous testimonies there is one and the same experience: that which Buddhists call *satori*, or enlightenment, and which our so-called Western cultures have difficulty identifying and defining, so that they tend to dress it up in different clothes, either spiritual, or aesthetic, or psychopathological, depending on the cultural context. We will see some examples taken from Zen literature and from Freudian and post-Freudian psychoanalysis, and many literary examples, taken from great authors of the past such as Fëdor Dostoevskij

and Marcel Proust, or closer to us, such as Emmanuel Carrère. But what can Freud's oceanic feeling have in common with the experiences that precede the epileptic crisis in *The Idiot*, or with the experiences of reminiscence in Proust's *Recherche*? If we make a semiotic analysis of these texts, we see that some semantic marks recur: the subject suddenly finds himself in a different state and feels a sense of astonishment and discovery; there is a breaking of the boundaries of the ego; one feels a sense of joy, peace, liberation; one is certain that this is the reality, the intimate and definitive Truth not only of oneself but of all that exists. The proposal in this article is waiting to be discussed and expanded with new examples, which are certainly not lacking, and in very different fields, if even in many testimonies of astronauts we find something similar.

Lorenzo Marchese, *Pavese indifferente? Parentele segrete fra Gli indifferenti e Il diavolo sulle colline*

L'articolo propone un confronto fra Alberto Moravia e Cesare Pavese attraverso due romanzi della loro produzione: *Gli indifferenti* (1929) e il *Diavolo sulle colline* (1949). Dopo una ricostruzione dei rapporti difficili e ostili fra i due scrittori, lo scopo dell'articolo è dimostrare, attraverso un'analisi di temi, influenze letterarie e immaginario comune a partire da una lettura incrociata dei testi, come *Il diavolo sulle colline* sia un romanzo molto vicino alla poetica romanzesca del primo Moravia. Chiude il saggio uno studio dettagliato dell'articolo di Moravia "Pavese decadente" (1954), finora complessivamente trascurato dalla critica: i rimossi e le contraddizioni dell'attacco giornalistico aiutano a capire quanto, al di là dell'ostilità reciproca, Pavese e Moravia fossero affini.

The article offers a comparison between Alberto Moravia and Cesare Pavese on the basis of two novels: *The Time of Indifference* (1929) and

The Devil in the Hills (1949). After sketching the unfriendly relationship between these writers, I aim to show how close *The Devil in the Hills* was to Moravia's poetics through the analysis of themes, imagery and literary ascendance. The essay ends with a close reading of Moravia's article "Pavese decadente" (1954), generally neglected by critics: its flaws and contradictions help us to understand how close Pavese and Moravia were at a certain moment, despite their plain, mutual animosity.

Patricia Peterle, *La poesia di Enrico Testa*

Le poesie raccolte in *Pasqua di neve* presentano tematiche estetiche fondamentali per pensare la contemporaneità. Enrico Testa, partendo da occasioni specifiche e da un'esperienza posta sotto il segno del domestico, riesce a toccare questioni fondamentali per l'uomo, dalla sua esistenza alla sua sopravvivenza. Lo scrivere in queste pagine si presenta come un processo che attraversa il vivibile e il vissuto, un gesto in cui la lingua raggiunge deviazioni, per cui non è solo un raccontare i propri ricordi, ma è anche un prendere le distanze da essi per poi sfiorarli, rasentarli. Il principio seguito è quello dell'ascolto, un insieme di brandelli: udire i sé stessi che convivono nel suo "io" e quelli trovati nel suo camminare. Il linguaggio poetico è quel filo che rende possibile l'imponderabile, reinventa il tempo, mette insieme vivi e morti, sul margine tra quotidianità ed enigma.

The poems collected in *Pasqua di neve* present fundamental aesthetic themes relating to contemporaneity. Using specific events and the experience of everyday life, Enrico Testa tackles crucial questions for mankind, from its existence to its survival. "Writing" in these pages looks like a process crossing through the "livable" and the "lived", a gesture in which the language reaches deviations. It is therefore not only about re-telling his own memories, but also about distancing from them to finally brushing against them. The principle followed is

the act of listening, a set of shreds: listening to his different selves who coexist in his “I” and the ones found in his life’s path. The poetic language is the thread that makes the imponderable possible, reinvents time, brings living and dead together, on the border between normality and enigma.

Sezione monografica
Autobiografie spirituali. Scritture sacre e profane
A cura di Magdalena Maria Kubas

Introduzione

di Magdalena Maria Kubas¹

Viviamo in una realtà fatta di narrazioni in prima persona, siamo circondati da un brusio polifonico. Parlando di narrazioni *in prima persona* intendo il tipo di racconto che ruota intorno all'io dell'artista il quale, in maniera più o meno diretta, scrive di sé e attraverso sé. Si è deciso che questo punto di vista, reso così fortemente individuale, questa voce dalle profondità dell'*io*, è la cosa più naturale e onesta anche quando con essa si rinuncia a una prospettiva più ampia. Così, raccontare in prima persona significa tessere una maglia unica, irripetibile. Significa avere un senso di autonomia personale, essere consapevoli di se stessi e del proprio destino. Significa anche costruire un'opposizione tra *sé* e *il mondo*, un'opposizione che può essere alienante. Credo che la narrazione in prima persona sia molto tipica della prospettiva contemporanea, quella in cui l'individuo assume il ruolo di centro soggettivo del mondo.²

Un ampio frammento del discorso di Olga Tokarczuk, pronunciato in occasione del recente conferimento del premio Nobel per la letteratura, può aiutarci a comprendere la portata del

¹ Questo contributo è parte del progetto NeMoSanctI (New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives; nemosancti.eu), che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

² Mia la traduzione. Il discorso, intitolato *Czuły narrator* [Un narratore tenero], è stato pronunciato dalla scrittrice all'Accademia svedese il 7 dicembre 2019.

cambiamento avvenuto nel corso degli ultimi secoli. Studi storici e letterari³ ci raccontano la difficile nascita del genere autobiografico tra il Seicento e l'inizio del secolo successivo: in quattro secoli l'autobiografia è diventata il modo principale di esprimersi. Sarebbe forse più appropriato parlare di comunicazione autobiografica, un fenomeno che ha inondato il nostro presente. Il grande successo dell'espressione autobiografica è dovuto a più fattori: la disponibilità degli strumenti, la facilità di comunicare con il mondo intero, non solo in maniera scritta. I social network, nell'idea di proporre forme d'espressione miste, verbo-visive o audio-visive, suggeriscono forse che questo tipo di comunicazione è il più adatto ai tempi. Senz'altro è incentivata la narrazione di esperienze e identità, dei percorsi individuali, sociali e professionali. Per tornare alla definizione di Tokarczuk, potremmo chiederci chi legge questa polifonia brulicante, chi ascolta, chi guarda, qual è il pubblico e la ricezione di queste confessioni contemporanee, cosa ne rimarrà ai posteri, ma non staremmo facendo altro che lo studio dell'autobiografia nel nostro tempo.

Sebbene non sfugga alla nostra capacità di osservare e analizzare, l'autobiografia difficilmente crea un sistema formale, almeno in superficie. Con i suoi travestimenti e le propaggini

³ Per citare solo alcuni tra i più importanti: A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, il Mulino, Bologna 1990; Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Parigi 1975; F. D'Intino, *L'autobiografia moderna. Storia, forme problemi*, Bulzoni, Roma 1998; J. Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, in *L'œil vivant*, Gallimard, Parigi 1970, pp. 83-97; I. Tassi, *Le storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma 2007.

intese come autobiografismo⁴, l'autobiografia non è facile da inquadrare. Ampliando la nozione agli epistolari, ai diari, alla nota personale, siamo nello sterminato campo del documento. Intesa in questo modo, la scrittura autobiografica è sempre presente nell'orizzonte del pensiero occidentale. E, nei modi più diversi, si insinua in ogni tempo nella scrittura che definiremmo artistica, di solito con l'espedito del *camouflage* della narrazione fittizia, a volte anche in modi marginali, nelle datazioni, nelle dediche... L'autobiografia da un lato tenta di proporre un modello ampio, dall'altro riporta il lettore alla realtà di chi scrive: è la tensione che nutre questa scrittura dai primi momenti della sua esistenza. Tra l'altro, oggi siamo di fronte alla più grande affermazione e la *mise en abyme* della narrazione autobiografica.

Per dare un indirizzo comune agli studi presentati in questo fascicolo abbiamo proposto agli autori di ragionare sul carattere spirituale della scrittura autobiografica. Se interpretato in termini non strettamente confessionali – Battistini insegna che all'origine dell'autobiografia moderna vi è la diffusione degli *Esercizi spirituali* di Ignazio da Loyola⁵ – la maggior parte dei racconti che riguarda la vita interiore può essere inclusa in questa categoria. Questo numero di *Studium* accoglie sette interventi il cui scopo è far rivivere il dibattito sull'autobiografia come tema e genere discorsivo. Grazie al profilo degli autori, incroci interdisciplinari e intersezioni metodologiche arricchiscono la prospettiva sulla questione posta nel titolo del fascicolo. Gli autori dei contributi si chiedono come si sviluppa la

⁴ Cfr. A. Battistini, *Genesi e sviluppo dell'autobiografia moderna*, in *The Italianist*, XVIII, 1997, pp. 7-22.

⁵ In A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit. In un'altra occasione lo studioso nota anche il legame tra l'autobiografia e l'agiografia (G. Vico, *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 1999, vol. II).

scrittura autobiografica vista come crescita spirituale e interiore, che cerca e guarda se stesso. Alcuni interventi prendono in esame l'autobiografia spirituale intesa come una vita dedicata a Dio e al perfezionamento cristiano; altri indagano le espressioni moderne e contemporanee, alla ricerca di illuminazioni ed epifanie che non derivino da un senso religioso preconfezionato. Erminia Ardisino (*L'infanzia delle autobiografie spirituali*) assume uno sguardo anagrafico e storico-letterario per parlare di una tappa della vita umana, un periodo solo ripreso nella scrittura autobiografica: lo spunto da cui partire è il Nuovo Testamento. Un'analisi dello sguardo sul sé-bambino nelle *Confessioni* di Agostino è una chiave d'accesso all'infanzia delle donne mistiche, da quelle meno frequentate negli studi (Camilla Battista Varano, Caterina Paluzzi) a Veronica Giuliani e Teresa di Lisieux, cui Ardisino dedica approfondimenti illuminanti. Un legame, profondo e originale, tra testi così lontani, ciascuno dei quali segnato dalla propria epoca, è costituito dalla ricerca delle premesse della santità nella resa autobiografica dell'infanzia. Anche Alessandro Vettori (*Nude, affamate e sole: la povertà nell'autobiografia femminile. Angela da Foligno, Margherita da Cortona, Veronica Giuliani*) si sofferma sull'argomento del misticismo femminile: lo fa a partire dalla teoria *gender* per offrire una ricerca dello sguardo femminile e di sé, di una resa autonoma dell'identità nelle scritture mediate o imposte da uomini, in cui partecipano anche altre lingue e la parola di Dio. Un altro concetto centrale del contributo di Vettori è la privazione, la negazione, interiore ed esteriore, che può essere ordinata da un'autorità esterna, ma spesso traduce una necessità interiore, quella di andare oltre le limitazioni del proprio stato. A partire dal terzo studio ci troviamo nel Novecento. Alle soglie del se-

colo vi è un'importante denuncia autobiografica della condizione della donna in Italia. Federica Turco (*La parola al femminismo: una proposta di lettura mistica di Una donna di Sibilla Aleramo*) parte da una serie di spunti teorici legati agli studi *gender* e dedicati alla storia delle donne. In quest'ottica, Turco legge *Una donna* come un percorso introspettivo e mistico, scandito sul modello agostiniano della conversione ed espiazione. Il misticismo aleramiano si giustifica attraverso le descrizioni delle visioni (della propria interiorità, del proprio corpo e del suo ruolo sociale), che aiutano la presa di coscienza e l'autoaffermazione. Quest'ultima questione, sottolinea Turco, permette all'io di proporsi come un esempio di sofferenza e liberazione. Nel saggio intitolato *Il diario di Maria Ravaglioli: l'«autobiografia» spirituale della madre di Nennolina* Marco Papasidero propone una lettura del diario della madre di Antonietta Meo, una bambina candidata agli altari. Si tratta di un'analisi e uno sguardo storici su un diario scritto con un obiettivo biografico. Nel contributo è districato e approfondito il nesso autobiografia-biografia e il percorso di un'anima femminile che vuole servire Dio attraverso un'adesione profonda all'insegnamento della Chiesa. Si evidenzia come la realizzazione personale di una donna cristiana non sia la procreazione ma il tentativo di mettere in pratica, attraverso la vita dei figli, il proposito della santità. Papasidero nota che le grandi sofferenze della donna sono tutte sublimare e riorordinate nell'orizzonte della fede. Il saggio successivo, firmato da chi scrive (*L'autobiografismo liminare e la cultura di preghiera in Antonia Pozzi. Dalle Parole alle Lettere e i Diari*), prende in esame la poesia e alcuni documenti personali della giovane poetessa Antonia Pozzi, per la quale il cristianesimo non è un orizzonte di senso su cui costruire, ma un oggetto di ricerca spirituale e un sostrato, culturale e formale. L'articolo apre con una

serie di riflessioni teoriche dedicate al nesso autobiografia-auto-biografismo nelle regioni marginali del testo (intese alla Genette) e al ruolo che l'analisi filologica e genetica può giocare nella ricerca delle tracce autobiografiche disseminate nei manoscritti. Sono prese in esame le modalità della preghiera poetica relative, in particolare, al tema della rinuncia all'unione con l'amato e alla maternità. Jenny Ponzo (*La tecnica dell'autobiografia: il caso di Julia Kristeva e Teresa d'Avila*) presenta un'indagine su un'opera a doppio livello, un'autobiografia-biografia, costruita su una premessa intertestuale alla Roland Barthes. Jenny Ponzo riflette sullo status dell'individuo nel genere autobiografico, sulla soggettività, contemporanea, che ne emerge insieme a tutte le sue sfaccettature, sulla conciliazione della spiritualità sei- e novecentesca. La studiosa evidenzia il gioco dei riflessi, tra l'io autobiografico e l'oggetto della biografia (e *vice-versa*), e la relazione, resa molto sottile, tra l'io e l'Altro. Il progetto intellettuale di Kristeva, in sintonia con altre scritture autobiografiche della sua epoca, è grandioso e impegnativo: secondo Ponzo esso può essere interpretato come una forma di vita alla Jacques Fontanille. Negli studi presentati in questo fascicolo più volte emerge come ogni necessità autobiografica nasca da un'esperienza di illuminazione: è un aspetto preso in esame da Maria Pia Pozzato nel saggio intitolato *Illuminazione, estasi, sentimento oceanico. Testimonianze*, che chiude il nostro volume e allarga lo sguardo alla spiritualità dell'Oriente. A partire dal concetto del *satori*, l'illuminazione buddista, Pozzato si muove alla ricerca delle differenze e dei paralleli nella mistica, nel pensiero e nella letteratura occidentale. Un punto di riferimento sono Freud e la psicoanalisi e quindi torna il tema dell'infanzia, del fissarsi dei ricordi e delle percezioni del mondo: in questo modo si compie un cerchio rispetto al saggio d'apertura

di questo numero, quello di Erminia Ardisino. Oltre a rilevare i punti di confronto con le *Confessioni* di Agostino, con gli strumenti semiotici Maria Pia Pozzato individua le costanti del discorso epifanico-autobiografico attraverso un campione di opere, dalla grande letteratura (Proust, Dostoevskij) alla canzone popolare. Lo studio si conclude con una riflessione critica riguardo alla cultura occidentale e la sua difficoltà nell'accettare e descrivere le esperienze epifaniche. In questo modo si crea un dialogo ideale con gli altri scritti offerti in questo fascicolo, con gli interrogativi posti e i percorsi che portano a dare una risposta riguardo al ruolo, ai valori e agli aspetti formali dell'autobiografia letta come una storia spirituale.

Magdalena Maria Kubas

I. L'infanzia nelle autobiografie spirituali

di *Erminia Ardisino*

È ben noto che l'infanzia stenta a trovare uno spazio nella storia letteraria: bisogna attendere il Settecento perché le sia prestata una qualche attenzione¹. Fu proprio la nascita dell'autobiografia moderna a determinare l'ingresso del bambino nella letteratura. Fortemente codificata nei generi, che determinavano soggetti, stili e personaggi, la scrittura letteraria del passato (quella precedente la fine del Settecento, ovvero quella che ancora non conosce le novità del Romanticismo), non dedica che cenni all'età infantile, a volte anche cenni interessanti, come si vede nel poema di Dante, a volte toccanti, come nella *Canzone al Metauro* di Torquato Tasso, a volte sprezzanti, come nell'*Orlandino* di Folengo, a volte desolanti come in alcune novelle (mi limito alla letteratura italiana, che conosco meglio, ma il discorso sembra valido per tutto il mondo occidentale). Anche l'ingresso dell'infanzia nell'autobiografia settecentesca avviene in funzione dell'adulto, ma almeno si inizia a dare spazio a questa età e a riconoscere che questo è il "binario" su cui correrà poi la vita futura. Alfieri, ad esempio, che pure taccia negativamente l'infanzia, definendola «stupida vegetazione infantile», riconosce che «tutti siam pur sempre, a ben prendere, bambini perpetui» e che «nei giovanissimi petti, chi ben li studiasse, si vengono a

¹ Non esiste perciò una storia dell'infanzia in letteratura, potranno essere utili le notizie sull'infanzia nella storia: P. Arès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, tr. it. M. Garin, Laterza, Bari 1968; G. Boas, *Il culto della fanciullezza*, tr. it. E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1973; H. Cunningham, *Storia dell'infanzia. XVI-XX secolo*, tr. it. G. Arganese, Il Mulino, Bologna 1997.

scorgere manifestamente i semi diversi delle virtù e dei vizi», e ancora: «l'uomo è una continuazione del bambino»². L'Ottocento e, più ancora, il Novecento risarciranno poi il bambino di questa disattenzione, assegnando all'infanzia un posto importante nella narrativa (si pensi solo al Carlino delle *Confessioni di un italiano* o ai tanti bambini-ragazzi delle novelle veriste o delle fiabe che l'Ottocento tramanda) e nella poesia (basterà menzionare Pascoli, ma anche Saba, poi Bertolucci e Giudici). Il nuovo millennio non è da meno, due nomi per tutti: Sandro Veronesi con *Caos calmo*, e Vivian Lamarque con la sua poesia, che riprende pure nello stile il linguaggio infantile, attestano che l'infanzia è passata dalla periferia al centro³.

In questo desolato paesaggio senza infanzie l'autobiografia spirituale non fa eccezione. Non hanno infanzia né Angela da Foligno né il pellegrino che è Ignazio da Loyola, che pure ricostruiscono il loro cammino e la loro conversione in scritti autobiografici. Non ha quasi infanzia Teresa d'Avila, che dà spazio unicamente al ricordo delle letture delle vite dei santi che i genitori facevano a lei e ai fratelli e del desiderio di andare in

² V. Alfieri, *Vita*, a cura di A. Dolfi, Mondadori, Milano 1987, pp. 52, 58 e 60.

³ Sul bambino nella letteratura romantica si possono vedere F. Ferrucci, *The Dead Child: a Romantic Myth*, in *Modern Languages Notes*, CIV, 1989, pp. 117-134; *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, a cura di M. Dondero e L. Melosi, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 297-306. Sul Novecento: G. Rossetti, *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche nel romanzo italiano del XX secolo*, a cura C. Donati, Metauro, Pesaro 2004; i saggi raccolti in *Metafore d'infanzia*, in *Aut-Aut*, CXCI-CXCII, 1982; A. Battistini, *Il mito del fanciullo nell'età di Pascoli*, in *Rivista pascoliana*, XIII, 2001, pp. 9-18; Una prova della presenza dell'infanzia nella poesia del Novecento è anche l'antologia: *L'infanzia nella poesia del Novecento*, a cura di E. Ardisino, San Marco de' Giustiniani, Genova 2009.

missione e morire per Gesù⁴. Roberto Bellarmino ricorda solo l'educazione alla preghiera, confessione, messa e pie pratiche, oltre all'amore per la poesia di Virgilio⁵. Questa esclusione stupisce, e ancor più meraviglia, se si pensa all'attenzione e al significato che ha l'infanzia nel messaggio cristiano. Non solo Gesù è ritratto bambino nei vangeli apocrifi dell'infanzia, ma la sua nascita ha spazio almeno in due dei vangeli sinottici, Matteo (capitoli 1 e 2) e Luca (capitoli 1 e 2) (invece Marco e Giovanni iniziano subito con la testimonianza del Battista, cui segue la predicazione di Gesù). Inoltre (e soprattutto) al fanciullo e alla sua innocenza è data nelle parole di Gesù assoluta preminenza

⁴ Qualche bella riga sui giochi dimostra però attenzione a questi principi di una vita santa: «Concertàvamos [con il fratello] irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allà nos descabezasen. [...]. Acaecian estar muchas veces: ¡para siempre, siempre, siempre! En pronunciar esto mucho rato era el Señor servido me quedase en esta niñez imprimido el camino de la verdad. De que vi que era imposible ir a donde me matasen por Dios, ordenavàmos ser ermitaños; [...] Gustava mucho, quando jugava con otras niñas, hacer monasterios come que eramos monjas; y yo me parece deseava serlo [...]». Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, a cura di O. Steggink, Clásicos Castalia, Madrid 1986, pp. 98-100. («Decidevamo insieme d'andare nella terra dei Mori a chiedere l'elemosina in nome di Dio per farci tagliare la testa laggiù [...]. Ci accadeva di discutere lungamente su questo argomento provando un profondo piacere nel ripetere: per sempre, per sempre! Pronunciando molte volte queste parole piaceva al Signore che mi restasse impressa nel cuore fin da bambina la strada della verità. Quando mi accorsi che era impossibile andare dove mi uccidessero per Dio, decidemmo di farci eremiti [...]. Mi piaceva molto, quando mi trovavo con le altre bambine, giocare al monastero mentre noi facevamo le monache, e mi pareva proprio che desiderassi esserlo [...]», Teresa d'Avila, *Il libro della sua vita*, tr. it. a cura di F. Rossini, UTET, Torino 1963, p. 42-43).

⁵ R. Bellarmino, *Autobiografia 1613*, a cura di P. Giustiniani, Morcelliana, Brescia 1999, p. 32.

nel regno dei cieli, anzi il messaggio evangelico è un preciso monito a divenire come fanciulli per avere la salvezza. Alla domanda degli apostoli «chi è più grande nel regno dei cieli», «Gesù chiamò a sé un bambino, lo pose in mezzo a loro e disse: “In verità vi dico: se non vi convertirete e non diventerete come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli. Perciò chiunque diventerà piccolo come questo bambino, sarà il più grande nel regno dei cieli. E chi accoglie anche uno solo di questi bambini in nome mio, accoglie me”» («*Et advocans parvulum, statuit eum in medio eorum et dixit: “Amen dico vobis: Nisi conversi fueritis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum. Quicumque ergo humiliaverit se sicut parvulus iste, hic est maior in regno caelorum. Et, qui susceperit unum parvulum talem in nomine meo, me suscipit”*», Mt 18, 2-5). La stessa indicazione si trova in Marco, persino espresso con maggiore concretezza e tenerezza: «Gli presentavano dei bambini perché li accarezzasse, ma i discepoli li sgridavano. Gesù, al vedere questo s’indignò e disse: “Lasciate che i bambini vengano a me, e non glielo impedito, perché a chi è come loro appartiene il regno di Dio. In verità vi dico: Chi non accoglie il regno di Dio come un bambino, non entrerà in esso”» («*Et offerebant illi parvulos, ut tangeret illos; discipuli autem comminabantur eis. At videns Iesus, indigne tulit et ait illis: “Sinite parvulos venire ad me. Ne prohibueritis eos; talium est enim regnum Dei. Amen dico vobis: Quisquis non receperit regnum Dei velut parvulus, non intrabit in illud”*», Mc 10,13-16). Anche in Luca si legge, sempre in relazione alla discussione tra gli apostoli su chi fosse il più grande: «Allora Gesù, conoscendo il pensiero del loro cuore, prese un fanciullo, se lo mise vicino e disse: “Chi accoglie questo fanciullo nel mio nome, accoglie me; e chi accoglie me, accoglie chi mi ha mandato. Poiché chi è il più piccolo fra tutti voi, questi

è grande”» («At Iesus sciens cogitationem cordis illorum, apprehendens puerum statuit eum secus se et ait illis: “Quicumque susceperit puerum istum in nomine meo, me recipit; et, quicumque me receperit, recipit eum, qui me misit; nam qui minor est inter omnes vos, hic maior est”», Lc 9, 47-48)⁶.

Dunque l’infanzia dovrebbe avere un posto di rilievo nella spiritualità cristiana, ma neppure questo ha determinato un significativo cambiamento di indirizzo della scrittura letteraria occidentale, che resta fedele ai suoi codici, determinati in età antica, rinnovandosi solo con l’avvicinarsi della rivoluzione romantica, che valorizza l’originalità e la soggettività. Tuttavia è proprio una scrittura autobiografica, come è ben noto, quella di sant’Agostino, che apre uno spiraglio, dando molta attenzione all’età infantile, un’attenzione volta non tanto a trattare dell’infanzia, quanto piuttosto a vedervi le radici dell’adulto e le sue modalità di rapportarsi con Dio, consentendo quindi al bambino di essere protagonista di quel discorso rivolto a Dio che sono le sue *Confessioni*. E ancora, sarà all’inizio dell’età moderna che una santa, Veronica Giuliani, darà spazio alla propria infanzia per riconoscervi l’inizio di una passione per la Passione di Cristo, che la porterà a delle scelte radicali. In seguito, sull’onda della sensibilità romantica, è più facile trovare anche nelle autobiografie dei santi attenzione a quel momento della vita così poco consapevole ma così carico di presagi anche per il regno dei cieli. Addirittura prenderà forma (anche letteraria), con Teresa di Lisieux, una spiritualità improntata alle caratteri-

⁶ Cfr. F. de Saint-Marie-C. Bernard, *Enfance spirituelle*, in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, fondé par M. Viller *et al.*, Beauchesne, Paris 1914, cl. 682-714. Persino nella prima lettera di Pietro (1Pt 2, 1-2) si raccomanda di bramare il latte spirituale come bambini.

stiche dei primi anni di vita con quella che è detta “infanzia spirituale”. Infine nel nuovo millennio abbiamo anche la canonizzazione di santi bambini, con un deciso riconoscimento dell’età infantile come possibile età della santità (per esempio Giacinta e Francesco, i visionari di Fatima). Non sono questi autori di autobiografie, ma la loro canonizzazione testimonia un’attenzione e una considerazione dell’infanzia nuova, anche se non del tutto nuovo nell’Occidente cristiano è portare agli altari santi bambini, che si registrano nella storia della Chiesa, specie tra i martiri antichi.

1. *In principio era Agostino*

Ma veniamo all’infanzia del santo che ha inaugurato in qualche modo l’autobiografia spirituale con le sue *Confessioni*, che non sono vera e propria autobiografia, ma un discorso, una confessione di fede, che ha anche del penitenziale, sebbene non sia sacramentale. L’io parla, rivolgendosi a Dio, per conoscerlo, sulla base della conoscenza di sé; a Lui confessa le proprie colpe, che rileva ricostruendo la propria vita, e lo loda anche per i beni ricevuti. Quella di Agostino non è un’autobiografia focalizzata sulla narrazione, ma riguarda tutta la sua vita e indubbiamente rispetta, almeno letterariamente, quel patto di verità indicato dalla critica come fondamentale nelle scritture autobiografiche, proprio perché si rivolge a un interlocutore che tutto conosce e

a cui nulla sfugge⁷. Inoltre il santo dà indubbiamente grande spazio all'interiorità, ricostruendo la sua soggettività più ancora che la sua biografia.

Agostino dedica all'infanzia diverse pagine del primo libro. Dopo le invocazioni a Dio che lo aprono e che comunque accompagnano tutta la scrittura, si interroga sulle proprie origini, sulle cause stesse della sua esistenza e delinea alcune caratteristiche dell'età infantile. Ma pur dedicando diverse pagine a questa stagione della vita, non mette a fuoco alcun evento particolare. Le considerazioni riguardano soprattutto tratti generali che caratterizzano l'infanzia, derivati dall'osservazione di altri bambini, mentre della sua propria infanzia dice veramente poco. Al riguardo prevalgono piuttosto termini al negativo:

«nescio unde venerim huc» («ignoro donde venni qui» I, 6.7, pp. 8-9)⁸

⁷ La critica specifica sul tema intende per autobiografia quel testo che, oltre ad avere l'identità di autore, narratore e personaggio, ricostruisce retrospettivamente e narrativamente la vita dell'autore (non un episodio). Si vedano P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, Paris 1975; B. Anglani, *Teorie moderne dell'autobiografia*, Graphis, Bari 1996; M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977; A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo Autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990. Sull'autobiografia nell'antichità, ovvero su quelli che si possono chiamare tentativi autobiografici di quella stagione: *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin. Actes du deuxième colloque de l'Equipe de recherche sur l'hellénisme post-classique* (Paris, École normale supérieure, 14-16 juin 1990), a cura di M.-F. Baslez-P. Hoffmann-L. Pernot, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris 1993.

⁸ Citiamo da Aurelio Agostino, *Le confessioni*, tr. it. a cura di C. Carena, Città Nuova, Roma 1965, indicando anzitutto il libro, quindi i paragrafi. Seguono le pagine del testo e della traduzione italiana. Così anche nelle successive citazioni.

«Nescio. Et susceperunt me consolationes tuas» («Lo ignoro, ma mi accolsero i conforti della tua misericordia» I, 6.7, pp. 8-9)

«non memini» («non ricordo» I, 6.8, pp. 10-11)

«Nam quis mihi dicat ista [fuine alicubi, aut aliquis?] non habeo; nec pater nec mater potuerunt, nec aliorum experimentum, nec memoria mea» («Chi potrebbe rispondermi? Non ho nessuno; né mio padre né mia madre poterono dirmelo, né l'esperienza altrui né la memoria mia» I, 6.9, pp. 10-12)

«non memini» («non ricordo» I, 6.10, pp. 12-13)

«non memini» («non ricordo» I, 7.11, pp. 12-13)

«non memini» («non ricordo» I, 7.12, pp. 14-15)

Questo affastellarsi di negazioni sulle possibilità della memoria per quell'età sono da mettere in relazione con l'importanza per l'autore di questa facoltà come via per la conoscenza di sé e di Dio, aspetti che vengono discussi ampiamente più avanti, nel libro X. La memoria è per Agostino la facoltà che gli consente di conoscere Colui che lo ha creato, di individuare in Lui la sola possibile felicità della vita, di cui l'anima ha una pallida idea, perché la ricorda, avendola conosciuta forse nei primogenitori: «Certo se non la conoscessimo, non l'ameremmo» («neque enim amaremus eam, nisi nossemus», X, 20.29, pp. 326-327). Dunque nella memoria sta la possibilità di accedere a Dio e alla felicità che Lui solo garantisce. Per questo tanto spazio è dato alla ricostruzione del passato.

L'oblio accusato dallo scrittore a proposito è stato ricondotto dalla critica alla definizione di "infanzia" che il santo dà in un'altra sua opera, il *De Genesi contra Manicheos*, in cui nel delineare e caratterizzare le età della vita attribuisce all'infanzia

l'assenza di consapevolezza, quindi di memoria⁹. In quest'opera Agostino ripartisce la vita umana in sette tappe, in relazione alle sette giornate della Genesi, in cui viene raccontata la creazione del mondo e il seguente riposo di Dio. La prima tappa, l'infanzia, corrisponde al primo giorno, quello della creazione della luce, e figurativamente è posta in relazione al periodo che va da Adamo a Noè:

Primordia enim generis humani, in quibus ista luce frui coepit, bene comparantur primo diei quo fecit Deus lucem. Haec aetas tanquam infantia deputanda est ipsius universi saeculi [...]. Haec tenditur ab Adam usque ad Noe [...]. Quasi vespera huius diei fit diluvium; quia et infantia nostra tanquam oblivionis diluvio deletur.

(Orbene, i primordi del genere umano, nei quali esso cominciò a godere questa luce, sono con ragione paragonati al primo giorno, in cui Dio creò la luce. Quest'età può essere considerata come l'infanzia di tutto lo stesso mondo [...]. Questa si estende da Adamo a Noè [...] Alla sera – diciamo così – di questo giorno avviene il diluvio, poiché anche la nostra infanzia viene cancellata dal diluvio della dimenticanza)¹⁰.

Dunque, coerentemente con le premesse di una lettura tipologica delle età della vita rapportata alla Sacra Scrittura, Agostino caratterizza l'età infantile per l'oblio, come se nulla si potesse ricordare. A fondamento vi è la fede e la luce che ne deriva, per cui tutto è interpretato secondo i suoi principi, e l'inizio della vita umana è letto alla luce della Grazia.

⁹ Cfr. L.F. Pizzolato, *Le confessioni di sant'Agostino: da biografia a 'confessio'*, Vita e Pensiero, Milano [1968], pp. 66-78.

¹⁰ Aurelio Agostino, *La Genesi difesa contro i Manichei*, in *La Genesi difesa contro i Manichei; Libro incompiuto su la Genesi*, a cura di A. Di Giovanni, A. Penna, L. Carrozzì, Città Nuova, Roma 1988, I, 23.35, pp. 106 e 107.

Sono le osservazioni su altri bambini, più che l'esperienza diretta, che lo portano a dire quello che poteva essere la sua infanzia, per cui egli rileva le possibili condizioni e sensazioni che vengono espresse in relazione al suo interlocutore, Dio, concessore della Grazia e di quelle «*consolationes miserationum*», che rimediano alle angustie, anzitutto il latte materno e delle nutrici. Egli riconduce questi doni, secondo molteplici riferimenti ai Salmi, all'Ecclesiaste a Neemia, all'indiretta benevolenza divina, che agisce con la generosità con cui Dio distribuisce le sue ricchezze a tutte le creature. Ovviamente la consapevolezza è tardiva: «Allora sapevo soltanto succhiare e bearmi delle gioie o piangere delle noie della mia carne, null'altro» («*nam tunc sugere noram et adquiescere delectationibus, flere autem offensiones carnis meae, nihil amplius*», I, 5.6, pp. 6-7).

Meglio definita è la sensazione dell'incomunicabilità della condizione infantile, come risulta evidente anche dall'etimologia. Agostino sottolinea l'incapacità di comunicare il proprio animo, riflettendo sulla convenzione dei segni del linguaggio, che solo può esprimere l'animo e i desideri dell'individuo:

Poi cominciai anche a ridere, prima nel sonno, quindi nella veglia. Così almeno mi fu riferito sul mio conto, e vi ho creduto, perché vediamo che gli altri bambini si comportano così; infatti non ricordo nulla di questi tempi miei. Ed ecco che a poco a poco incominciai ad avere anche coscienza del luogo dove mi trovavo, volevo manifestare i miei desideri alle persone che erano in grado di soddisfarli, senza esito alcuno, poiché i primi stavano nel mio interno, le seconde all'esterno e con nessuno dei loro sensi potevano penetrare nel mio animo. Perciò mi dibattevo e strillavo, esprimendo così per analogia i miei desideri, quanto poco potevo, ma meglio non potevo, dunque in maniera deforme. [...] Tale è la natura dei bambini. La scoprii più tardi conoscendoli. E che tale fosse anche la mia, me lo insegnarono

meglio essi inconsapevolmente, che i miei educatori consapevoli. Ed ora, ecco la mia infanzia da gran tempo morta, e me vivo

(Post et ridere coepi, dormiens primo, deinde vigilans. hoc enim de me mihi indicatum est et credidi, quoniam sic videmus alios infantes; nam ista mea non memini. Et ecce paulatim sentiebam ubi essem, et voluntates meas volebam ostendere eis, per quos imple-rentur, et non poteram, quia illae intus erant, foris autem illi, nec ullo suo sensu valebant introire in animam meam. Itaque iactabam mem-bra et voces, signa similia voluntatibus meis, pauca quae poteram, qualia poteram: [...]. Tales esse infantes didici, quos discere potui, et me talem fuisse magis mihi ipsi indicaverunt nescientes quam scientes nutritores mei. Et ecce infantia mea olim mortua est et ego vivo, I, 6.8-9, pp. 10-11).

Come si vede la scarna ricostruzione dell'infanzia poggia, data l'assenza di ricordi, sull'osservazione delle infanzie altrui e semmai su quanto altri possono aver riferito. Lo confessa poco più avanti, dopo essersi interrogato sull'origine della vita, su cosa era prima della nascita e sulle ragioni della stessa sua nascita, al di là delle ragioni umane della derivazione da padre e madre. In questo capitolo, come in tutta l'opera, lo spazio principale è preso appunto dal dialogo con il trascendente, con il Dio rivelato, dialogo cui contribuiscono molte citazioni dalle Sacre Scritture, che lo rivelano e permettono di approcciarsi alla conoscenza dell'inconoscibile. Dunque nel paragrafo successivo Agostino ribadisce che, pur non ricordando, può ricostruire il proprio passato sulla base del comportamento altrui e su quanto riportatogli. Così può asserire di avere, sul finire dell'infanzia, iniziato a cercare qualche segno con cui manifestare agli altri i propri sentimenti: «Ti confesso, Signore del cielo e della terra, dandoti lode per i primordi e l'infanzia della mia vita, che non ricordo. Tu però concedesti all'uomo di ricostruire il proprio

passato dal comportamento altrui e di credere sul proprio conto molte cose persino in base alle asserzioni di alcune donnicciuole» («Confiteor tibi, domine caeli et terrae, laudem dicens tibi de primordiis et infantia mea, quae non memini; ed dedisti ea homini ex aliis de se conicere et auctoritatibus etiam mulierularum multa de se credere», I, 6.10, pp. 12-13).

L'ultima considerazione sull'infanzia riguarda il peccato, che ovviamente non ricorda, ma ne ha consapevolezza di riflesso, osservando gli altri bambini: «Chi mi rammenta [i peccati della mia infanzia], se non un piccino, ora grande soltanto così, in cui vedo ciò che non ricordo di me stesso?» («quis me commemorat [peccatum infantiae]? An quilibet tantillus nunc parvulus, in quo video quod non memini de me?», I, 7.11, pp. 12-13). L'attribuzione del peccato all'infanzia va ovviamente connesso con la teologia del peccato originale, quindi della perdita di quella felicità che si realizza in Dio. Infatti la conclusione alle domande e considerazioni sul peccare infantile è la domanda retorica, con le parole del salmo 50, «dove mai, di grazia, Dio mio, dove, Signore, io, servo tuo, dove o quando fui innocente?» («ubi, oro te, deus meus, ubi, domine, ego, servus tuus, ubi aut quando innocens fui?», I, 7.12, pp. 14-15). La riflessione sul peccato dà però occasione ad alcune rappresentazioni dell'infanzia, ovvero del bambino pretenzioso che era, che insisteva chiedendo cose nocive, che manifestava astio e persino atti sconvenienti contro gli adulti che non si sottomettevano al suo volere, peraltro per il suo bene. Tutto viene confermato, secondo il procedere del capitolo, dall'osservazione di altri bambini, che pure, anche senza parlare, manifestano l'animo perverso che ispira i loro gesti (cfr. I, 7.11). E conclude, non giustificando, ma accettando che il bambino non è innocente nell'anima, ma per la fragilità del corpo, che lo rende impotente. Tuttavia lo si

accetta così con i suoi gesti e capricci, perché questi sono destinati a sparire «Dunque l'innocenza dei bambini risiede nella fragilità delle membra, non nell'anima [...]. Ciò nonostante si tollerano con indulgenza quegli atti, non perché siano inconsistenti o da poco, ma perché destinati a sparire col crescere degli anni» («ita imbecillitas membrorum infantilium innocens est, non animus infantium. [...]. Sed blande tolerantur haec, non quia nulla vel parva, sed quia aetatis accessu peritura sunt», I, 7.11, pp. 14-15).

Per la puerizia nel *De Genesi contra Manicheos* viene indicata la corrispondenza con il secondo giorno, quello della creazione del firmamento, che figurativamente corrisponde al periodo che va da Noè ad Abramo: «E al mattino dopo Noè comincia la seconda età, paragonabile alla fanciullezza, [...] Quest'età non vien cancellata dal diluvio, poiché neppure la nostra fanciullezza viene eliminata dalla memoria per via della dimenticanza. Noi infatti ci ricordiamo d'essere stati ragazzi, ma non ci ricordiamo d'essere stati bambini» («Et incipit mane a temporibus Noe secunda aetas tanquam pueritia [...] Haec aetas non diluvio deletur, quia et pueritia nostra non oblivione tegitur de memoria. Meminimus enim nos fuisse pueros, infantes autem non nemimus»)¹¹. Per la puerizia i fatti e le condizioni dell'io non si sono dissolti nella nebbia dell'oblio, ma possono essere richiamati dalla memoria. Subito allora si segnala questa presenza del ricordo, così come si sottolinea anche la conquista del linguaggio: «Io non ero più un infante senza favella, ma ormai un fanciullo loquace, ben lo ricordo. Del modo come appresi a parlare mi resi conto solo più tardi» («Non enim eram

¹¹ Agostino, *La Genesi difesa contro i Manichei*, cit., pp.106-107.

infans, qui non farer, sed iam puer loquens eram, et memini hoc, et unde eloqui didiceram, post adverti», I, 8.13, pp. 16-17).

La memoria diventa ora protagonista, infatti l'autore sottolinea che era la memoria a consentirgli l'acquisizione del linguaggio, perché fu il ricordo di come gli adulti chiamavano le cose a suggerirgli, afferrando con la memoria il vocabolo («afferravo con la memoria», «pensebam memoria»), di poter in seguito indicare anche lui l'oggetto con lo stesso segno verbale, che memorizzava («m'imprimevo nella mente» «tenebam hoc») per usarlo poi, non senza lo sforzo di adattare la bocca a tali segni («dopo aver piegato la bocca ai loro suoni» «edomito in eis signis ore»). L'apprendimento del linguaggio significa l'ingresso nella società degli adulti («e m'inoltrai ulteriormente nel consorzio procelloso della vita umana» «et vitae humanae procellosam societatem altius ingressus sum», I, 8.13, pp. 16-17) con i suoi obblighi e sudditanze (ai genitori, ai maestri). Anzi sull'apprendimento del linguaggio egli torna anche oltre, quando cerca di spiegare la ragione della sua avversione per il greco, che pure gli fornisce le amate «favolette» di Omero. Allora egli mette a confronto l'apprendimento spontaneo della lingua materna (il latino) «senza il peso di castighi e sollecitazioni, perché il mio cuore stesso mi sollecitava a dare alla luce i suoi pensieri» («sine poenali onere urgentium, cum me urgeret cor meum ad parienda concepta sua» I, 14, 23, pp. 26-27), contro quella forzata del greco. Ne deduce un principio pedagogico, ovvero che «vale più la libera curiosità che la pedante costrizione» («hic satis elucet maiorem habere vim ad discenda ista liberam curiositatem quam meticulosam necessitatem», *ibidem*).

Due sono gli altri filoni su cui si costruisce il capitolo sulla puerizia: la scuola e l'iniziazione alla fede. Essi corrono paralleli: gli obblighi scolastici sono vissuti con ostilità, ma è lì che apprende a pregare, perché trova nei maestri dei modelli. La fede, come è ben noto, e come egli stesso rileva in queste pagine, gli viene dalla madre, «*quae multum speravit in te*» («che molto sperò in te» I 11.17, pp. 20-21). È battezzato fin dalla nascita; per una malattia pensano di iniziarlo ai sacramenti della salvezza molto presto, ma poiché guarisce, rimandano. Come è ben noto, la madre determina l'educazione religiosa di Agostino, al posto del padre, che lascia fare: «Ella si adoperava a fare di te, mio Dio, il mio padre in vece sua» («*illa satagebat, ut tu mihi pater meus, deus meus*» 1, 11.17, pp. 20-21). Vi è anche uno spazio riservato al gioco, come tentazione continua alternativa allo studio, specie il gioco della palla («*ludebam pila*», 1, 9.15, p. 18-19) che gli piaceva tanto.

La riflessione pedagogica appare come la preoccupazione più importante in questo capitolo, sia che discuta i metodi sia che discuta i contenuti degli insegnamenti. Dapprima si focalizza sui metodi usati per punire, definiti quasi torture, da parte dei maestri appoggiati e sostenuti dai genitori, che sembrano quasi compiacersi di questi metodi. Agostino riflette sulla perversione umana che porta al gusto di veder soffrire, in questo caso dei fanciulli che trascurano l'apprendere per il gioco, seguendo quindi un piacere legittimo, mentre poco legittimo sembra il ridere degli adulti per la sofferenza inflitta. La figura del

maestro che qui appare è ben lontana dalla figura che egli troverà come modello in Ambrogio o da quella che delinea nel *De magistro*, l'opera dedicata al linguaggio e all'apprendimento¹².

Importante è la sua riflessione sui contenuti dell'educazione ricevuta. Premesso che egli da fanciullo amava le «favollette» («fabellas») di Omero e che si commuoveva sulle vicende di Enea e Didone, si interroga poi sull'opportunità di questi insegnamenti, su quanto l'esempio degli dei viziosi inculcasse nei ragazzi modelli erranei di vita. A queste considerazioni dedica un notevole spazio (i paragrafi 20-28) perché in essi trova la radice dei cattivi comportamenti suoi: non le parole sono da accusare o l'eloquenza che con esse si imparava, ma «il vino del peccato, che in esse ci veniva propinato da maestri ebbri, e che dovevamo sorbire, pena le busse» («non accuso verba quasi vasa lecta atque pretiosa, sed vinum erroris, quod in eis nobis propinabatur ab ebriis doctoribus, et nisi biberemus, caedebamur», I, 16.26, pp. 28-29). Per questo, «costretti a perder[si] sulle orme di queste invenzioni poetiche» («figmentorum poetorum vestigia errantes sequi cgebamur», I, 17.27, pp. 30-31). I fanciulli apprendevano principi erranei sulla vita, da cui derivava una resa all'errore inculcato con le lezioni di Omero, Virgilio, Terenzio, menzionati e citati: «Sulla soglia di una simile scuola di moralità io, povero fanciullo, ero disteso; e in una tale arena si svolgeva il mio addestramento, ov'ero più timoroso di cadere in un'improprietà di linguaggio, che attento a evitare, nel cadervi, l'invidia verso chi non vi cadeva» («Horum ego puer morum in limine iacebam miser, et huius harenae palaestra erat

¹² Sulla pedagogia di Agostino cfr. *Agostino a scuola: letteratura e didattica. Atti della giornata di studio di Pavia (13 novembre 2008)*, a cura di F. Gati e M. Neri, ETS, Pisa 2009.

illa, ubi magis timebam barbarismum facere, quam cavebam, si facerem, non facientibus invidere», I, 19.30, pp. 32-33). La chiusura del capitolo è un interrogarsi sul senso di una tale educazione, che evita di insegnare la conoscenza di Dio, e genera comportamenti sbagliati, di cui lui stesso si è macchiato, con furti, frodi, e un'eccessiva passione per il gioco e gli spettacoli.

Attraverso questo percorso "accidentato" egli approda ad un'adolescenza tormentata, ma anche alla consapevolezza di essere qual è per volere divino, di avere ricevuto in abbondanza doni divini, non avuti da sé stesso, ma concessi, «sono beni, e tutti sono io» («et bona sunt et haec omnia ego» I, 20.31, pp. 34-35), ammissione che gli consente di chiudere il capitolo con un'esultanza di lode: «A te, grazie, dolcezza mia e onore mio e fiducia mia, Dio mio, a te grazie dei tuoi doni» («Gratias tibi, dulcedo mea et honor meus, fiducia mea, Deus meus, gratias tibi de donis tuis», *ibidem*). Non solo nella puerizia sorgono la consapevolezza di Dio, la preghiera, l'accesso ai sacramenti, ma matura anche quella «dialettica che, artefice di una violenta cesura tra un'esistenza mondana e un'esistenza spirituale, agita l'elemento drammatico e centrale della conversione e dell'Adamo rinnovato»¹³. Le *Confessioni* di Agostino dunque sono, anche per quel poco che si dice sull'infanzia e della puerizia, il percorso per la conquista della propria più autentica vocazione, che è la conoscenza di sé e di Dio, una prospettiva da cui giudicare la vita e il mondo.

¹³ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 34.

2. *L'infanzia delle mistiche*

Nonostante la grande influenza esercitata dalle *Confessioni* agostiniane sulla letteratura seguente dell'alto e basso Medioevo, in specie sulle rare scritture dell'io che si trovano, bisogna attendere secoli prima di avere ancora una così ricca presenza dell'infanzia nelle scritture autobiografiche, di santi e non¹⁴. Solo con il secolo XVII, con le autobiografie di Veronica Giuliani, si trova un così ampio spazio per i primi anni di vita. Non pongono attenzione all'infanzia né Petrarca nella sua lettera ai posteri, focalizzata a un ritratto morale, né Benvenuto Cellini nella sua *Vita*, tutta intenta alle prodezze artistiche e belliche. Qualche cenno viene fatto da Gerolamo Cardano, per essere stato iniziato alla professione medica accompagnando il padre nei consulti. Sarà la stagione delle scritture autobiografiche delle mistiche, che si registrano abbondanti nell'Italia della prima età moderna, a suggerire una qualche attenzione agli albori della vita, come segno di anticipazione delle scelte a venire.

È questo il settore più ricco di contributi femminili nella nostra storia letteraria. Lettere, diari, confessioni, deposizioni davanti ai tribunali, testimoniano di esperienze vissute, a volte drammaticamente, nella dimensione dello spirito. Non sono indirizzate a capire, ma a narrare gli "eventi" interiori, gli incontri e le manifestazioni del trascendente. A volte queste scritture erano stese "per obbedienza" sia perché altri potessero godere

¹⁴ Sull'influenza delle *Confessioni* agostiniane cfr. Ubaldo Pizzani, *L'eredità di Agostino e Boezio*, in *L'autobiografia nel Medioevo. Atti del XXXIV convegno storico internazionale, Todi 12-15 ottobre 1997*, Centro Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1998, pp. 9-47; M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura*, cit., pp. 3-16.

della conoscenza mistica, leggendo di questi doni straordinari, sia perché si potesse controllare l'ortodossia della visionaria¹⁵.

L'autobiografia di Camilla Battista Varano fu redatta per iniziativa autonoma nel 1491. L'autrice riporta il suo racconto retrospettivo indietro fino agli otto anni, quando recepisce la predicazione del suo padre spirituale: «Sappi, padre mio, che quando voi predicaste l'ultima volta a Camerino, io allora, a parer mio, non poteva avere più che otto o dieci anni»¹⁶. Era il venerdì santo del 1466 o 1468, il predicatore era il padre Domenico da Leonessa, di cui lei con «purezza e semplicità» accoglie il messaggio che prese da allora possesso del suo cuore, suscitando una forte compassione per Gesù. Nata nel 1458 a Camerino dal signore del luogo, figlia illegittima ma prediletta, ricevette un'eletta educazione letteraria e sentì presto l'attrazione per pratiche devote straordinarie, che intercalava alla vita di corte. Ma quello che racconta riguarda piuttosto l'adolescenza, quando «un poco più grandetta», aveva fatto il voto di piangere ogni sera sulla passione di Gesù.

¹⁵ Cfr. Giovanni Pozzi, *Introduzione*, in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Milano, Marietti 1820, 2004, pp. 21-42; sulle mistiche vi è un'ampia bibliografia, si veda il recente saggio E. Selmi, «*Anatomia dell'anima*»: linguaggio delle passioni e saperi filosofici nella scrittura delle mistiche fra Seicento e primo Settecento, in *Filosofe e scienziate in età moderna*, a cura di S. Plastina e E.M. De Tommaso, Fabrizio Serra, Pisa 2019, pp. 38-50.

¹⁶ Battista Camilla da Varano, *La vita spirituale*, a cura di G. Boccanera, Vita e Pensiero, Milano 1944, p. 6. Sulla mistica: *Camilla Battista da Varano e il suo tempo: atti del Convegno di studi sul 5. Centenario del monastero delle clarisse di Camerino. Castello di Lanciano, Palazzo ducale e cattedrale di Camerino, 7-8-9 settembre 1984*, Centro stampa ORAC, Camerino 1987.

Anche la romana Caterina Paluzzi poco dice della sua infanzia, pur facendo risalire a quel tempo il desiderio di monacarsi. La sua autobiografia è stesa in una forma assai provvisoria. Di modeste condizioni, imparò a leggere solo quando a tredici anni volle conoscere gli scritti di santa Caterina da Siena, ma restò sempre incapace di dominare la scrittura, tanto che Federico Borromeo, che molto la considerava per la sua spiritualità, non nascondeva questi suoi limiti:

Quando io ero piccola, a quanto mi ricordo, sentivo interiormente una continua ispirazione che io dovevo essere monaca e credevo per quello essere nata, sebbene io non comprendessi né lo stato di monaca né quello di maritata. E all'età di quattro o cinque anni circa mi trovai in compagnia delle altre ragazze, sebbene a me non piacesse stare in compagnia. Mi venne un pensiero violento di guardare alla varietà delle creature, sebbene io non sapessi per quale causa. [...] e lo stesso mi avvenne un altro giorno fuori, mirando la varietà della campagna. E sentivo una continua sollecitudine di sapere che dovevo fare per andare in paradiso e fuggire l'inferno. [...] e così lo domandai a quei di casa. Ed [essi] infastiditi della importunità della mia domanda, si burlarono di me, e mi diedero uno schiaffo. E così mi ritiravo in qualche cantone della casa dinanzi a qualche immagine, e così piangevo per non aver chi m'insegnasse, perché a quel tempo nella nostra chiesa non si recitava la dottrina, nemmeno andavano in chiesa le ragazze. E quando vedevo qualche persona che recitava la corona, le andavo dietro, perché me la insegnasse¹⁷.

Le notizie che ci dà illuminano sulle condizioni individuali, sociali, religiose della maggioranza della popolazione dell'epoca, ma non si dilungano molto sull'infanzia. Caterina

¹⁷ G. Pozzi, *Caterina Paluzzi*, in *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 449.

precisa poi la nascita del suo desiderio di piangere la passione di Gesù, a cui lega la narrazione di due eventi, chiudendo presto il capitolo su quella stagione della vita, per passare alle traversie dettate dalla sua immaginazione nell'adolescenza, e approdare infine alla conoscenza, quasi casuale, di santa Caterina da Siena, che determinerà il desiderio di imparare l'alfabeto per leggerne la vita. Il capitolo iniziale si chiude sbrigativamente: «E queste e altre cose simili passai fino all'età di dieci anni circa», lasciando intuire che ci siano altri ricordi, ma che non servano al suo fine di delineare la sua vita spirituale¹⁸.

Ma è da suor Veronica Giuliani (al secolo Orsola, 1660-1727) che abbiamo la narrazione più ricca dell'infanzia nella prima età moderna. Per i fenomeni straordinari di cui fu protagonista venne ripetutamente denunciata al Sant'Uffizio, esaminata e costretta a renderne conto per scritto. «Grafomane contro voglia», riferisce minutamente della sua esperienza mistica compilando 22.000 pagine che vengono chiamate «diario», ma cui l'autrice non ha dato alcun titolo o forma letteraria¹⁹. Non ebbe mai pieno dominio della scrittura, la sua lingua è essenzialmente orale. Doveva scrivere tra l'altro in condizioni assai disagiati: i confessori le passavano un fascicolo per volta, che doveva riempire appoggiandosi su una tavoletta posta sulle ginocchia e consegnare senza rileggere. Anche le sue autobiografie (cinque) furono redatte per imposizione dei confessori. Scrive del suo mondo interiore, dei modi misteriosi con cui la presenza

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Le citazioni da G. Pozzi, *Veronica Giuliani*, in *Scrittrici mistiche italiane*, cit., p. 504.

divina si manifesta nella sua vita e degli effetti sulla sua spiritualità, per questo anche l'infanzia è segnata, nelle multiformi versioni che ne dà, sempre dall'obiettivo di capire la sua vocazione.

La prima narrazione autobiografica venne composta nel 1693 (a 33 anni) su indicazione del confessore, padre Girolamo Bastianelli, che, come rivelò nel processo, «l'obblig[ò] col merito della santa obbedienza» (come peraltro conferma la santa nelle prime righe) a raccontare «distintamente» «tutto il corso della sua vita, e singolarmente della sua puerizia e gioventù, per meglio poter discernere e distinguere il suo spirito e interno dell'anima, e condurla a dovere», perché lei stessa nelle confessioni parlava di «bagatelle» puerili che pensava fossero peccato²⁰. Nella prima ricostruzione, che va dal terzo al sedicesimo anno, lei confessa anche la «difficilissima e grandissima fatica» che le costa scrivere, ma ricorda abbastanza nei dettagli gli eventi, anche se riferisce solo quelli legati alla sua vocazione. I ricordi sono precisi, talora dice di non ricordare, ma sempre riferendosi a dei particolari oppure per affermare in negativo: «io non mi ricordo di aver gittato una lagrima», «io non mi ricordo bene, ma mi pare che in quel punto non sentissi nemmeno il fuoco», «non mi ricordo di essere stata troppo cattiva»²¹. Alla fine chiude aggiungendo: «Ho detto tutto quello che mi sono ricordata. Se altro mi ricorderò, lo manderò di novo»²². Le memorie appaiono costruite secondo il flusso dei ricordi, per associazioni o per l'emergere casuale di un ricordo. Si tratta fondamentalmente degli stessi eventi, proposti e riproposti in ognuna

²⁰ V. Giuliani, *Frammenti inediti del diario, relazioni autobiografiche, altri reperti inediti, le poesie*, vol. 5, a cura di L. Iriarte e A. De Felice, Monastero delle Cappuccine, Città di Castello 1987, p. 665 (nota).

²¹ *Ibid.*, pp. 666-668.

²² *Ibid.*, p. 682.

delle cinque versioni, senza significative differenze; cambia solo l'ordine di esposizione.

La seconda relazione è del 1697, ma si tratta di poche pagine relative ad alcuni ricordi d'infanzia, che vengono scritte in occasione delle confessioni generali²³. Più consistente è la scrittura del 1699, ancora per obbedienza del confessore, padre Ubaldo Antonio Cappelletti, ove si riprendono molti dei fatti già narrati, ma vengono costruiti intorno al suo rapporto con le immagini sacre. L'obiettivo dichiarato qui è di descrivere «tutto quello che m'è occorso quando ero piccolina», ma i ricordi ruotano intorno alla fruizione delle immagini, che ebbero evidentemente grande importanza per lei e per la sua vocazione. Le affermazioni «mi ricordo» sono qui insistenti, reggono il discorso, che appare come un flusso di ricordi simili a quelli già esposti, ma il cui ordine muta: prima appunto vengono i fatti determinati dal rapporto con le immagini, poi i fatti relativi al patire su imitazione dei martiri.

La quarta relazione è del 1700, ancora per obbedienza, ma non è detto di chi, essa cade proprio ai suoi quarant'anni («Questa è stata la mia vita di quarant'anni scorsi»²⁴. È una relazione molto sintetica, focalizzata su «doni e benefici di Dio» che operano in lei, richiedendole una strenua corrispondenza d'amore. La parte dedicata all'infanzia è molto breve, ma vi è un'aggiunta di due ricordi che le si presentano quando ha finito di scrivere, ricordi che non compaiono in altre relazioni (sul rospo e sul Bambino nella vigilia della festa del rosario)²⁵. A questo periodo risale anche una «seconda relazione» che fu scritta per

²³ *Ibid.*, p. 684.

²⁴ *Ibid.*, p. 725.

²⁵ *Ibid.*, pp. 716-717.

ordine del vescovo di Città di Castello, mons. Luca Antonio Eustachi, e che va dai tre ai trent'anni. La prima parte ha come titolo «Dai primi colloqui con le SS immagini ai primi ardenti desideri di unirsi a Gesù come Sacramento e Sposo crocefisso», confermando l'importanza che ha avuto appunto la devozione delle immagini nella propria formazione, che qui viene dettagliata secondo gli episodi già noti²⁶.

La quinta relazione è redatta tra il 1720 e il 1721, assai avanti negli anni, ed è la più originale nello stile in quanto è costruita come un discorso della Vergine, che tutto sa di lei, alla santa, che qui è ascoltatrice e trascrittrice. L'avvio spiega le ragioni di questa opzione:

Parla, figlia mia; voglio che tu faccia la santa obbedienza. Il prelado ti comandò che tu scrivessi le cose che sono occorse nella tua gioventù, cioè le gratie più speciali, che Dio et io t'avemo fatte. Di così. Io, Veronica, mi trovo tanto scordata di tutto! Avendo auto questa obbedienza dal mio superiore di scrivere le cose più speciali di quando ero piccola e specialmente la vocazione di farmi religiosa, non avendo più memoria per la vecchiaia e per la balordaggine, mi sono raccomandata a Maria santissima; ed ella tre volte mi ha compromesso di volermi ricordare le cose più particolare. Ora io ritrovandomi alli di lei piedi, ella mi fa la carità di dirmi tutto²⁷.

Di seguito iniziano i ricordi con la voce della Vergine che le rammenta i fatti che il lettore conosce pure tramite le altre relazioni.

²⁶ Si trova in altro volume, V. Giuliani, *Un tesoro nascosto, ossia diario di s. Veronica Giuliani, religiosa clarissa cappuccina in Città di Castello*, Monastero delle Cappuccine, Città di Castello 1969, vol. I.

²⁷ V. Giuliani, *Frammenti inediti del diario*, cit., pp. 716-717.

Risaltano in tutte queste sue memorie sia la tensione verso il patire sia la propensione all'imitazione, come si vede già dagli esempi indicati, accentuata sempre quando si tratta di segnalare il desiderio di sofferenza²⁸. La vocazione al «patire», infatti si sveglia già a tre anni, modellandosi sulla lettura della «vita di certi santi martiri». Racconta in ognuna delle sue memorie che, sentendo che questi martiri erano bruciati, mette la mano in uno scaldino, scottandosi dolorosamente, anche se lei «stav[a] fuor di [sé] per il contento»²⁹. Similmente sul modello di santa Rosa da Lima, è indotta a flagellarsi con i nodi fatti da sé con le bindelle del grembiule, poi a farsi schiacciare le dita nella porta, perché la santa aveva patito in silenzio un simile dolore³⁰.

Su tutto però prevale nelle memorie, se guardate nell'insieme, la sottolineatura sull'influenza che le immagini sacre ebbero sulle sue scelte in questa fase della sua vita. È ben noto che sulle immagini la Chiesa post-tridentina ha riflettuto molto, contrastando la propensione all'iconoclastia del cristianesimo protestante, per cui si sviluppò una ricca letteratura sul loro uso, pure la paretisi si fondava sul contributo che le immagini pote-

²⁸ Per i sette anni precisa: «Il mio vivere era il mangiare, il bere e dormire: il lavoro tutto quel poco. Quel tempo che avevo, tutto lo mettevo nel fare gli altarini; bensì godevo che tutte le mie sorelle vi venissero a fare l'oratione, et anco io mi mettevo a farla con loro, benché non facevo niente: solo stavo in loro compagnia. Mi cominciai ad accorgere che esse facevano le penitenze. Io non dicevo niente, bensì stavo attenta per poter osservare quel tanto che lor facevano, e di tutto mi serviva desiderio di fare». V. Giuliani, *Frammenti inediti del diario*, cit., p. 730.

²⁹ *Ibid.*, p. 666.

³⁰ *Ibidem*.

vano dare, basandosi su un'attenta considerazione della psicologia umana³¹. Negli scritti di Veronica Giuliani si vede bene il modo con cui esse contribuirono alla formazione di una coscienza "santa", a modellare la vita e la relazione con il trascendente.

È già sui tre o quattro anni che si rileva l'influsso che l'immagine sacra ha sulla sua formazione con episodi che mostrano come le figure sacre (fondamentalmente Maria, Gesù, talvolta san Giuseppe) erano per lei viventi, vere persone. A loro non solo si rivolge con parole e gesti di affetto (baci), ma con loro scambia anche cibo e oggetti (che poi ritornano invariabilmente a lei), addirittura si nutre del latte della Vergine e nutre Gesù col suo latte, s'impossessa di parte delle immagini, ad esempio la figura del bambino Gesù, staccandolo con le unghie, per riporlo in seno e tenerlo accanto a sé (anche se invariabilmente poi la carta si stracciava)³².

³¹ Sulle immagini e la teorizzazione in rapporto alla devozione all'epoca: O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Laterza, Bari & Roma 2011; *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, a cura di W. Melion e L. Palmer Wander, Brill, Leiden & Boston 2015.

³² Cfr. V. Giuliani, *Frammenti inediti del diario*, cit., pp. 695-696. E ancora: «Parmi di ricordare che, di età ben piccola, che per anco non camminavo da me, quando vedevo le figure, che v'era dipinta la beata Vergine con Giesù in braccio, io facevo tanto, sin che mi facevano accostare ivi, acciò gli potessi dare un bacio [...] feci tanto con l'ugne che staccai quel Bambino dalla Madonna, e lo riposi in seno. Oh! Quanto ero contenta di avere appresso di me Gesù bambino! Ma poco durò, che mi si stracciò presto. Et io andai di nuovo ad un'altra immagine che era la compagna di questa, e presi altro Bambino. Questo ancora mi durò poco, perché tra gli baci e le carezze presto si stracciava» *Ibid.*, pp. 688-690.

Quando muore la madre, che perde a sette anni (ma lei colloca l'evento tra i suoi tre e i cinque anni), scrive che era inconsolabile, che piangeva «dirottissimamente», che non voleva neppure andare a letto, perché non c'era la madre. Allora, «per farmi racchetare, mi diedero una Madonna che aveva il bambino Giesù in collo. Io tutta mi rallegrai, e dove andavo portavo la detta immagine. Fra l'altre quel Bambino mi pareva che delle volte ridesse meco. Poi mi levarono la detta immagine; e per farmi racchetare, ché piangevo di non poterla aver più, mi diedero un Bambino di cera dentro una scatola, il quale io ci avevo tutto il mio gusto: ove andavo lo portavo»³³. Con le immagini sacre stabilisce un rapporto intenso, che si traduce persino in dialoghi, che possono essere considerati sia frutto di visione sia frutto della propria propensione a identificare l'interlocutore divino nell'immagine. Una delle attività predilette era poi la costruzione di altarini con quadri e altre cose che trovava in casa, proprio rivolti a valorizzare la sacralità delle icone.

Quando parla del contrasto familiare sul suo desiderio di monacarsi, rivela che per consolarsi si rivolgeva a un'immagine del Salvatore:

Me ne andavo in camera ov'era un'immagine del Salvatore, il quale pareva che mi parlasse; e, stando io ivi a fare oratione, ben sentivo essere sua sposa. [...] Di novo me n'andavo in camera da quell'immagine del Salvatore e gli dicevo *Mio Signore, voglio essere vostra; non mi lasciate*. Ed esso pareva che mi parlasse con dirmi che avevo da essere sua sposa; et in questo mentre la detta immagine si faceva così bella che io non riconoscevo più che fosse quel quadro; parevami tutto mutato. [...] Alla fine mi venne voglia di portarlo ove

³³ *Ibid.*, p. 668.

andavo. Così facevo, e l'ho portato anche qua, che è un quadro di questi ordinari³⁴.

Con le immagini ha dunque un rapporto vitale, vuole manifestare loro tutto il suo affetto, le cerca con insistenza, se ne appropria per avere un contatto fisico³⁵. Nelle ultime memorie costruisce la narrazione e organizza il discorso su di esse, sottolineandone l'importanza. Proprio sulle immagini vi è poi ancora una scrittura autobiografica, databile intorno al 1713³⁶, che non si configura come ricostruzione della vita, perché ruota intorno a una sola immagine, quella della Vergine con il Bambino e san Giuseppe, che era nella casa di famiglia e poi è passata al monastero infine presso il canonico Antonio Carsidoni. Essa attesta ancora una volta l'importanza della fruizione delle immagini nell'infanzia della santa. Con quella dell'allattamento, a cui dava cibo e oggetti, in particolare si è spesso relazionata, tanto che può dire che «Questa santissima immagine è talmente impressa nella mia mente, che sempre mi pare vederla al modo che mi (si) mostrava quando ero piccolina»³⁷.

³⁴ *Ibid.*, pp. 676-677. La nota indica le caratteristiche dell'immagine e della sua destinazione. Il quadro era di cm 23x18. Lo stesso si legge nella relazione del 1699, cfr. *Ibid.*, p. 699.

³⁵ «Molte volte, quando ero piccola, come stavo per partire di qualche luogo, se in quella stanza vi erano quadri, io subito guardavo se vi era il bambino Gesù; e fra due o tre volte., mentre io partii, v'era un quadro che v'era la beata Vergine, san Giuseppe e Gesù bambino. Io pregavo che venisse con me ed, avanti di partire dal detto luogo non facevo altro che rivoltarmi, e delle volte ritornavo indietro e di nuovo lo richiamaivo ben forte; e, se a caso avevo qualche cosa in mano, o pomi o altro, glieli mostravo e dicevo che, se lui veniva, li volevo dare ad esso medemo». *Ibid.*, p. 687.

³⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 738-741.

³⁷ *Ibid.*, p. 740.

Le osservazioni di Veronica Giuliani sulla sua infanzia sono caratterizzate da una gioiosa freschezza, nonostante la sua propensione al patire che la spinge fin da piccola a gesti autoleisionistici senza dubbio assai dolorosi. Sono memorie improntate alla gioia di una relazione con il divino che evidentemente la riempie di letizia, una letizia che le fa vivere il mondo in intensa e profonda unione con il Creatore, la cui Incarnazione ne dimostra la bontà. In essa cerca di inserirvi la propria vita. Emblematico di questa freschezza gioiosa è l'episodio di Gesù-fiore, un episodio che compare nella seconda autobiografia e poi nelle successive³⁸. Così racconta nella quarta: «Un giorno, mentre coglievo questi fiori [da portare all'immagine della Vergine con il Bambino], parvemi di vedere accanto quel bellissimo Bambino, e mi guardò con un guardo di paradiso. Così mi disse, con bocca ridente: "Io non voglio cotesti fiori. Datti tutta a me, che sono il vero fiore di paradiso, quel Gesù che t'ama tanto!" A queste parole rimasi come attonita; gettai i fiori per terra, e corsi per abbracciarlo»³⁹. Questa freschezza e felicità improntano poi anche la sua vita adulta, tanto che si può vedere spesso lodato nei suoi scritti l'atteggiamento di fiducioso abbandono in Gesù e Maria, ma anche la semplicità dell'anima che vive l'abbandono in Dio come «tenera fanciullina»⁴⁰. Ella si pone alla ricerca di un cuore «come quello di un bambino nato da fresco», (II,

³⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 690, quindi p. 725 e p.732.

³⁹ *Ibid.*, p. 725. Anche nella *Seconda relazione* circa l'anno 1700 abbiamo lo stesso episodio raccontato con quasi le stesse parole (V. Giuliani, *Un tesoro nascosto, ossia diario di s. Veronica Giuliani, religiosa clarissa cappuccina in Città di Castello*, Monastero delle Cappuccine, Città di Castello 1971, vol. II, p. 2) attribuendola all'età di 3-4 anni.

⁴⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 1033 e 1297.

1298)⁴¹, seguendo il modello di Gesù per «imparare da Gesù bambino» ad «impiccolir[si]»⁴².

3. *L'infanzia di Teresa di Lisieux*

Se in Veronica Giuliani l'infanzia ha avuto un peso determinante nel suo percorso di santità e già si realizza in lei quell'«infanzia spirituale», lodata da Gesù nei vangeli come condizione per il cielo, è con Teresa di Lisieux che giunge all'apice il ruolo dell'infanzia sia nella vita di un santo sia nella sua autobiografia. Non solo la sua *Storia di un'anima* è quasi solo la storia dei suoi anni infantili, ma è diventata il riferimento per dare forma alla teologia dell'«infanzia spirituale», che dà piena concretezza all'indicazione evangelica di essere come fanciulli per poter aspirare al regno dei cieli. La vita di Teresa di Lisieux è ora ben nota, basterà solo dire che fin dall'infanzia fu educata a principi cristiani in una famiglia fortemente religiosa che vide la consacrazione di ben cinque figlie, tra cui lei. Prese i voti a soli 16 anni, per speciale dispensa, con il nome di Teresa del Bambin Gesù, e morì di tisi a 24 anni. Nell'ultimo anno di vita fu invitata dalla superiora (che peraltro era allora l'amata sorella Paolina ovvero suor Agnese di Gesù) a scrivere della sua vita, invito rinnovatole poi dall'altra sorella Maria Luisa, divenuta suor Maria del Sacro Cuore, e dalla maestra delle novizie, madre Maria Gonzaga. Scrive dunque per obbedienza tre scritti autobiografici, tutti sotto forma di lettera. Insieme compongono la sua *Storia di un'anima*, opera che ebbe un successo editoriale che va

⁴¹ *Ibid.*, p. 1298.

⁴² V. Giuliani, *Frammenti inediti del diario*, cit., pp. 204 e 205.

ben oltre l'interesse religioso, spirituale, devozionale. Noi qui ci occuperemo solo del primo scritto, quello più lungo, che copre tutta la vita. Gli altri sono focalizzati sulla vita nel Carmelo, per cui poca parte ha l'infanzia. Invece la lunga lettera alla consorella Agnese (già sorella Paolina) è per più di metà dedicata ai suoi anni infantili, un centinaio di pagine in cui l'autrice dettaglia bene le vicende che l'hanno formata. È lei stessa che segnala all'avvio del capitolo quinto, in cui racconta già la sua perorazione presso il vescovo per entrare anzitempo nel Carmelo, che il Natale del suo tredicesimo anno d'età segnò la fine di quella stagione della vita:

Ce fut le 25 décembre 1886 que je reçus la grace de sortir de l'enfance, en un mot la grace de ma complète conversion. [...] en cette nuit de *lumière* commença la troisième période de ma vie, la plus belle de toutes, la plus remplie des graces du Ciel...

Fu il 25 dicembre 1886 che ricevetti la grazia di uscire dall'infanzia, in una parola la grazia della mia conversione completa. [...] In quella *notte* di *luce* cominciò il terzo periodo della mia vita, il più bello di tutti, il più colmo di grazie del Cielo...⁴³.

La percezione della fine dell'infanzia è dovuta alla presa d'atto che certi riti infantili (tirar fuori i doni dalle scarpe posate sul caminetto dopo la messa di mezzanotte e scartare “*gioiosamente*” i doni che contengono) infastidiscono ormai il padre. La

⁴³ Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus, *Manuscripts autobiographiques*, Imprimerie Saint Amand, Cher 1995, pp. 115-116; Teresa de Lisieux, *Storia di un'anima*, tr. it. G. Parisse, a cura di A. Morino, Sellerio, Palermo 1996, pp. 122-123. Di seguito, si indicherà dopo l'originale francese la pagina dall'edizione dei *Manuscripts autobiographiques*, dopo la traduzione italiana la pagina di questa edizione.

delusione è cocente, ma viene ribaltata nella consapevolezza di una nuova fase della vita che si apre.

L'avvio della scrittura indica subito la ripartizione della sua breve vita (Teresa scrive durante la malattia, quando è chiaro già il suo destino; in ogni caso la sua storia, che ricostruisce il cammino dell'anima, cessa con la formulazione dei voti, che è l'inizio di quel paradiso in terra che lei vede nella vita consacrata):

Dans l'histoire de mon âme jusqu'à mon entrée au Carmel je distingue trois périodes bien distinctes; la première malgré sa courte durée n'est pas le moins féconde en souvenirs; elle s'étend depuis l'éveil de ma raison jusqu'au départ de notre Mère chérie pour la patrie des Cieux (p. 26).

Nella storia dell'anima mia fino a quando sono entrata nel Carmelo, distingo nettamente tre periodi: il primo, malgrado la sua breve durata, non è il meno fecondo di ricordi; si estende dal destarsi della mia mente alla partenza della nostra Mamma amata per la patria dei Cieli (p. 43).

In effetti, contrariamente a quello che abbiamo visto per Agostino, il capitolo che racconta dei suoi primi quattro anni di vita, la vera infanzia, è costellato di affermazioni positive sulle possibilità di ricordare, che lei riconduce a un dono celeste: «Le Bon Dieu m'a fait la grace d'ouvrir mon intelligence de très bonne heure et de graver si profondément en ma mémoire les souvenirs de mon enfance qu'il me semble quel les choses que je vais raconter se passaient hier» (p. 26, «Il Buon Dio mi ha fatto la grazia di aprirmi l'intelligenza molto presto e di imprimermi nella memoria i particolari dell'infanzia così profondamente che mi sembra che le cose che racconterò siano successe ieri», p. 43). Seguono poi numerose affermazioni in linea: «Je

me rappelle très bien [...]» (p. 30, «Mi ricordo distintamente [...]», p. 47), «les souvenirs sont en telle abondance [...]» (p. 31, «i ricordi sono così numerosi [...]», p. 47), «Je me rappelle» (p. 37, «Mi ricordo», p. 52), «Je me souviens» (p. 37, «Mi ricordo», p. 54), «le Bon Dieu a permis que je m'an rappelle» (p. 40, «il Buon Dio mi ha permesso di ricordarmene», p. 55), «Je me rappelle avec bonheur [...] les plus petits détails se sont gravés dans mon coeur [...] Je me rappelle surtout [...]» (p. 41, «Ricordo con gioia [...] i minimi particolari sono rimasti scolpiti nel mio cuore [...] Ricordo soprattutto», p. 56), «s'est aussi imprimée dans mon âme» (p. 43, «si è anche impresso nel mio animo», p. 58). Lo stesso si riscontra ovviamente per il periodo successivo, il «secondo» («la seconde période», p. 46), che «s'étend depuis l'âge de quatre ans et demi jusqu'à celui de ma quatorzième année, époque où je retrouvai mon caractère d'*enfant* tout en entrant dans le sérieux de la vie» (p. 46, «va dai miei quattro anni e mezzo fino ai quattordici, epoca in cui ritrovai il mio carattere di *bambina* pur entrando nella serietà della vita», p. 60). Per questo periodo non sente più il dovere di precisare che ricorda, ma costella la narrazione di espressioni che dicono l'emozione legata al ricordo: «Quel doux souvenir pour moi!» (p. 53, «Che dolce ricordo per me!», p. 66), «ah! Que ce mot [fêtes] rappelle de souvenirs!» (p. 54, «Quanti ricordi, in questa parola [feste]!», p. 67), «Tout ceci [...] se grava si profondément en mon coeur qu'aujourd'hui, après 15 ans [...] le souvenir m'en est aussi présent» («Mi s'impresse così profondamente nel cuore che oggi, dopo quindici anni [...] il ricordo ne è così presente», p. 73). La terza fase della vita è quella dell'attesa per l'ingresso nel Carmelo, tre anni spesi a forzare le norme che glielo impedivano, inclusa un'udienza papale.

Risulta ovviamente impossibile sintetizzare in questa sede il significato dell'infanzia di Teresa, diamo solo indicazioni di massima. Anzitutto l'età infantile è caratterizzata da felicità, serenità, gioia, amore, sentimenti determinati dall'unione familiare di quel nucleo non privo di tragedie, ma fundamentalmente molto unito e rispettoso, che è stato la famiglia Martin:

Toute ma vie le Bon Dieu s'est plu à m'antourer d'*amour*, mes premiers souvenirs sont empreints de sourires et des caresses les plus tendres! ... mais s'Il avait placé près de moi beaucoup d'*amour*, Il en avait mis aussi dans mon petit coeur, le créant aimant et sensible [...] (p. 26)

Tutta la mia vita il buon Dio si è compiaciuto a circondarmi d'*amore*, i primi ricordi sono segnati dai sorrisi e dalle più tenere carezze ma, se mi aveva messo intorno tanto *amore*, ne aveva posto anche nel mio piccolo cuore, creandolo amante e sensibile [...] (p. 43).

Ah! comme elles se sont passé rapidement les années ensoleillées de ma petite enfance, mais quelle douce empreinte elles ont laissée en mon âme» (p. 41)

Ah come sono passati rapidi gli anni assolati della mia prima infanzia, ma che impronta dolce mi hanno lasciato nell'anima! (p. 56).

In questo clima sereno e gioioso Teresa, ultima di otto figli, cresce spensierata e coccolata (ma non viziata), è guardata come un piccolo «folletto». Le tragedie, la morte di tre fratellini, passa senza drammi, ma non quella della mamma, la cui perdita segna una svolta definitiva, vissuta appunto come la fine di un periodo felice. Alla perdita della mamma segue la monacazione della sorella Paolina, sua madrina, che aveva per Teresa preso il posto di seconda mamma. Questa è un'altra perdita vissuta

drammaticamente. Anche la vita scolastica è segnata dalla sofferenza: Teresa non si adatta al tenore ciarliero e mondano delle compagne, non riesce a dividerne i giochi, viene esclusa e anche fatta oggetto di vessazioni continue. Tuttavia la percezione di una superiore cura e il ritorno nel calore familiare rendono accettabili questi momenti.

Siccome la scrittura vuole essere la storia della sua anima e delle grazie ricevute che l'hanno portata alla sua scelta di santità, Teresa segnala gli eventi anche minimi che possono significare qualcosa, come quando vuole impossessarsi di tutto un cestino di stoffe per le bambole e vi vede la sua ansia di totalità:

Ce petit trait de mon enfance est le résumé de toute ma vie; plus tard lorsque la perfection m'est apparue, j'ai compris que pour devenir *une sainte* il fallait beaucoup souffrir, rechercher toujours le plus parfait et s'oublier soi-même; [...] Alors comme aux jours de mon petit enfance, je me suis écriée: 'Mon Dieu, *je choisis tout*' [...] (p. 39)

Questo piccolo tratto della mia infanzia è il riassunto di tutta la mia vita; più tardi, quando la perfezione mi è apparsa, ho capito che per diventare *una santa*, bisogna soffrire molto, cercare sempre la cosa più perfetta e dimenticare se stessi; [...]. Allora, come nei giorni della mia prima infanzia, ho esclamato: 'Dio mio, *scelgo tutto*' [...] (p. 54).

Presto avverte l'importanza della vita interiore: «Une soir je vous [Agnès de Jésus ou bien Pauline] entendis qui disiez qu'à partir de la première Communion, il fallait commencer une nouvelle vie, aussitôt j'ai résolu de ne pas attendre ce jour-là mais d'en commencer une en même temps que Céline [...]» (p. 71, «Una sera la [suor Agnese, ovvero Paolina] sentii dire che, dopo la prima Comunione, bisognava cominciare una nuova vita, subito presi la risoluzione di non attendere quel giorno, ma

di cominciarne una insieme a Celina [...]», p. 82). A nove anni comprende quale sarà la sua vocazione: «En repassant dans mon esprit tout ce que vous m'aviez dit, je sentis que le Carmel était le *désert* où le Bon Dieu voulait que j'aie aussi me cacher ... Je le senti avec tant de force qu'il n'y eut pas le moindre doute dans mon coeur: ce n'était pas une rêve d'enfant qui se laisse entraîner, mais la certitude d'un appel Divin [...]» (p. 72, «Ripassando nello spirito tutto quello che lei mi aveva detto, sentii che il Carmelo era il *deserto* nel quale il Buon Dio voleva che mi nascondessi... Lo sentii con tanta forza che non ci fu il minimo dubbio nel mio cuore: non era un sogno di bambina, bensì la *certezza* di una chiamata divina [...]», p. 84).

Anche lei rivela un grande amore per le immagini, che non sono solo devozionali, ma formative: «je dois aux belles images que vous [la soeur Pauline ou bien la mère Agnès de Jésus] me montrez comme récompense, une des plus douces joies et des plus fortes impressions qui m'aient excitée à la pratique de la vertue...» (p. 85, «debbo alle belle immagini che lei [sempre Paolina o suor Agnese] mi mostrava come ricompensa, una delle gioie più dolci e delle impressioni più forti che mi abbiano incitata alla pratica della virtù...», p. 95). Con l'avanzare degli anni (ma parliamo sempre dei nove o dieci anni, fino al massimo ai tredici, quello in cui si chiude il periodo dell'infanzia), le riflessioni sulla sua vocazione si intensificano, dando senso agli eventi ricordati, che per lo più si restringono a ciò che concerne la sua storia spirituale.

In quello che è il capitolo di passaggio, ovvero quello che chiude il periodo dell'infanzia, Teresa registra anche alcune considerazioni relative proprio all'indicazione evangelica di essere come fanciulli, mostrando una profonda consapevolezza

del significato di questa indicazione. È a proposito di una confessione, in cui riceve il permesso di comunicarsi quattro volte la settimana, che lei riflette sul ruolo dei direttori spirituali, che come «specchi fedeli» riflettono Gesù nelle anime; ma lei si sente curata direttamente dal buon Dio, come giardiniere che inonda di cure un frutto:

C'était dans une intention semblable que Jésus prodiguait ses grâces à sa petite fleurette ... [...] Lui [...] voulait faire éclater en moi sa miséricorde; parce que j'étais petit et faible il s'abaissait vers moi, il m'instruisait en secret des *choses* de son *amour*. Ah! Si des savants ayant passé leur vie dans l'étude étaient venu m'interroger, sans doute auraient-ils été étonnés de voir une enfant de quatorze ans comprendre les secrets de la perfection, secrets que toute leur science ne leur peut découvrir, puisque pour les posséder il faut être pauvres d'esprit! ...» (p. 125)

Con un'intenzione simile Gesù prodigava le grazie al suo fiorellino... [...] Lui [...] voleva far risplendere in me la sua misericordia; poiché ero piccola e debole si abbassava verso di me, m'istruiva in segreto delle *cose* del suo *amore*. Ah, se i sapienti, che hanno passato la loro vita negli studi, fossero venuti a interrogarmi, probabilmente sarebbero rimasti stupiti di vedere una fanciulla di quattordici anni capire i segreti della perfezione, segreti che tutta la scienza non può rivelare loro, poiché per possederli bisogna essere *poveri di spirito!*.. (p. 131).

La sua non è superbia, solo consapevolezza di quanto la semplicità infantile costituisca un principio cristiano fondamentale, che è compreso proprio dai semplici per dono divino. Lei stessa, poco prima di entrare nel Carmelo, ha avuto la possibilità di osservare su altri la ricchezza teologica dell'infanzia, osservando il comportamento di due bimbette che, rimaste orfane,

erano state prese in casa dalla famiglia Martin. Teresa se ne occupava ed osserva con ammirazione il loro candore, concludendo: «Il faut que le saint Baptême dépose dans les âmes un germe bien profond de vertues théologiques, puisque dès l'enfance elles se montrent déjà [...]». (p. 134, «Il santo Battesimo deve deporre nelle anime un germe molto profondo delle virtù teologali, poiché queste si rivelano fin dall'infanzia [...]», pp. 139-140).

4. *Conclusione*

In tutti i casi qui esaminati (il saggio non ha la pretesa di esaudività, ma di un'indagine su casi esemplari, anche se non molto di più si può trovare) vediamo che l'infanzia rappresenta il fondamento di scelte di vita che anticipano il futuro. Articolati in modo anche molto diversi, da un'infanzia volta all'errore ma con apprendimenti fondamentali di Agostino, a quella delle mistiche che vi vedono l'avvio di una sensibilità particolare per il mistero della passione di Gesù che dona redenzione, a quella di Teresa di Lisieux che vive la clausura con quel candore infantile proclamato da Gesù come salvifico, abbiamo percorsi che confermano l'importanza di questa stagione della vita anche per la prospettiva della santità. Tuttavia i santi non amano molto parlare di sé, esternare quello che vedono di sé nello specchio. Se la letteratura moderna ha dato modo di realizzare narrazioni anche dell'infanzia, il capitolo delle infanzie dei santi resta comunque povero anche nel Novecento.

Erminia Ardissino

II. Nude, affamate e sole: la povertà nell'autobiografia femminile (Angela da Foligno, Margherita da Cortona, Veronica Giuliani)

di *Alessandro Vettori*

Il misticismo è l'unico spazio in cui la donna si può esprimere e può agire pubblicamente nella storia dell'Occidente¹. Benché limitato al Medio Evo, questo concetto serve da modello per studiare l'affermazione dell'identità femminile in epoca premoderna. Anziché essere un triste luogo di abnegazione ed esclusione, il monastero (e con esso tutta la dimensione religiosa) si deve considerare, secondo l'antropologa Ida Magli, un luogo che privilegia l'espressione e soprattutto l'autonomia della donna². Questo principio può essere verificato analizzando le autobiografie di Margherita da Cortona (1247-1297), Angela da Foligno (1248-1309) e Veronica Giuliani (1660-1727). Se da un lato si può constatare la maggiore autonomia raggiunta dalle religiose rispetto alle donne laiche, dall'altro si deve verificare quanto questa libertà rimanga pur sempre soggetta al controllo maschile.

¹ Il concetto si ritrova in L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, a cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1998, p. 179, ed è confermato da C. Mazzoni, *Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*, Cornell University Press, Ithaca e Londra 1996, p. 151.

² I. Magli, *Il problema antropologico-culturale del monachesimo femminile*, in *Enciclopedia delle religioni*, vol. 4, Vallecchi, Firenze 1972, pp. 627-641.

Una manifestazione di indipendenza di queste mistiche è la scrittura della propria vita, poiché – come sappiamo – narrare la propria esistenza in un'autobiografia significa forgiare e strutturare nella narrazione il testo della propria vita, quello che si vuole far conoscere, quanto si vuole celare, la prospettiva che si intende adottare – in pratica si crea la propria vita narrandola. Queste nozioni basilari di teoria dell'autobiografia (rimando qui alla bibliografia generale sull'autobiografia come «life-narrative», ma più specificamente all'autobiografia spirituale) servono a comprendere come il narrare la propria esistenza si trasforma per le mistiche in uno strumento di potere, l'unico strumento di potere per avere un qualche ascendente sulla società che le circonda e soprattutto sulla posterità³. Nei casi presi in esame la realtà è però molto più complessa di così, dal momento che due delle tre mistiche (Margherita e Angela) non stendono di proprio pugno l'autobiografia e la terza (Veronica) viene istigata e costretta a scrivere sotto minaccia dell'accusa di peccato di disobbedienza.

Tutte e tre queste religiose lasciano un'abbondante produzione autobiografica, anche se con differenze sostanziali nei metodi di produzione, nella dinamica scrittoria e nei risultati. I testi in questione si sviluppano progressivamente, in ordine cronologico, dal meno autobiografico, quello di Margherita da Cortona essendo stato redatto dal suo confessore senza l'approvazione della protagonista (di fatto più una biografia che un testo autobiografico), per passare al testo di Angela da Foligno che, pur essendo anch'esso redatto dal confessore, viene però rivisto

³ Per l'autobiografia spirituale, si veda in particolare il testo illuminante di Alison Weber su Teresa d'Avila, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton University Press, Princeton 1996.

e corretto da Angela stessa, per giungere infine a un testo autobiografico comunemente inteso e scritto di proprio pugno da parte di Veronica Giuliani; ma anche questo ha dei tratti alquanto originali, in quanto non è il frutto – come accennavo precedentemente – di un desiderio spontaneo dell'autrice di far conoscere la propria vita, ma composto invece per obbligo e obbedienza.

L'autonomia, la libertà espressiva in questi tre casi viene ribaltata dalla meccanica redazionale dei testi, visto che le tre mistiche non fanno la scelta personale di narrare la propria esperienza, la propria parabola religiosa e le proprie visioni, ma vengono costrette ad adottare uno specifico metodo comunicativo, sia esso mediato da una seconda voce, sia forzato dall'obbligo di obbedire all'ordine di narrare. La particolarità di queste autobiografie è di non possedere un «patto autobiografico» (per citare uno dei concetti classici del genere, quello di Philippe Lejeune) chiaro e lineare fra un «io narrante e un tu che legge», che si ritrova in ogni testo autobiografico, ma di conoscere la mediazione di un terzo personaggio (o gruppo di personaggi) che si interpone fra i due, a fare da scriba, redattore, traduttore, nel caso di Angela; mentre nel caso di Margherita addirittura quello di un biografo che riporta il narrato della protagonista con una semantica e uno stile propri; oppure questa interposta persona fa semplicemente da ispiratore e direttore della stesura, come nel caso di Veronica⁴. A queste già complesse questioni riguardanti il genere letterario come *genre*, subentrano poi questioni legate al genere come *gender*, dato che le protagoniste

⁴ Per il patto autobiografico, si veda la recente riedizione, con un saggio esplicativo, *Le "Pacte" de Philippe Lejeune, ou l'autobiographie en théorie*, édition par C. Allamand, Honoré Champion, Parigi 2018.

sono donne mentre gli scrittori, i trascrittori o gli istigatori alla scrittura sono i loro direttori spirituali uomini. Su questo legame e sui complessi rapporti fra *genre* e *gender* si strutturano i testi in questione.

Convertitasi in giovane età dopo la morte dell'amante, che potrebbe anche essere stato suo marito a seguito di un matrimonio segreto, Margherita da Cortona procede speditamente nel cammino di fede che la porterà alle vette mistiche dell'ultima parte della sua esistenza terrena. Quest'esperienza di conversione dalla spensieratezza giovanile alla penitenza più rigida richiama alla mente il radicale cambiamento di vita di un suo contemporaneo e confratello francescano, Jacopone da Todi, che (almeno secondo l'agiografia successiva alla sua beatificazione e divenuta poi parte della biografia canonica) si converte dopo una vita dissoluta al momento della morte della moglie. Margherita era almeno nominalmente una terziaria francescana, anche se alla sua epoca non esisteva ancora una normativa che regolasse i terziari e, come era comune per le religiose non claustrali, Margherita si dovette affidare alla direzione spirituale di un presbitero. Il rapporto che la lega a Giunta Bevegnati richiama alla mente quello di Angela da Foligno con Padre Arnaldo e più tardi anche quello di Caterina da Siena con Raimondo da Capua; oltre a essere direttori spirituali, questi religiosi sono anche compagni dell'avventura mistica delle religiose che seguono, al contempo superiori a loro per la posizione ufficiale che ricoprono, ma sottoposti alla donna che servono, in quanto il ruolo attivo di una privilegiata comunicazione con il divino spetta a lei, mentre i religiosi aiutanti sono relegati a fare da portavoce a chi altrimenti una voce non l'avrebbe avuta – e questo è esattamente il ruolo di Giunta Bevegnati.

Margherita non sa scrivere e si deve affidare a lui, non tanto per rendere pubblica la propria esperienza, quanto per documentarla e renderla legittima di fronte alle autorità religiose. Giunta traspone per iscritto visioni, pensieri e azioni, in modo da estrapolarne dei concetti e ricavarne la spiritualità specifica di Margherita; per questo la voce della mistica si confonde e si mescola a quella dello scriba/traduttore/relatore, con mescolanze di stile, registro, lingua, ma anche di genere/*gender*, visto che alla mistica donna si affianca uno scrittore uomo. Giunta scrive della Santa in terza persona, spesso riportando con il discorso diretto i suoi colloqui amorosi con Cristo, le parole esatte dell'una e dell'altro, almeno come Margherita glielne riferisce. Ma spesso il frate aggiunge anche opinioni e giudizi propri, arrivando di fatto a compilare una biografia, senza nemmeno nascondersi troppo dietro le parole della protagonista. A questo c'è da aggiungere che l'intima convivenza quotidiana fra due giovani di sesso opposto avrà senz'altro creato tensioni poco consone all'edificazione spirituale di entrambi. Come sostiene Curzia Ferrari, «il rapporto tra Giunta e Margherita è di una complessità scabra, difficile. Parliamo di un uomo ancora abbastanza giovane e di una donna fascinosa, che non poteva lasciare indifferenti gli appetiti maschili. Allo stesso tempo, parliamo di un frate e di una penitente che si era data anima e corpo a Dio»⁵. Pur se l'attrazione fra i due è destinata a rimanere un'illazione critica non convalidabile su dati testuali sicuri, tentare di immaginare l'interazione costante fra Margherita e Giunta aiuta a definire meglio la specificità dei ruoli e a comprendere come i confini fra il narrato dell'una e la scrittura dell'altro siano frastagliati

⁵ C. Ferrari, *Quadro velato. Il romanzo di Margherita da Cortona*, Ancora Editrice, Milano 2005, p. 115.

e impossibili da demarcare con sicurezza. Difficile quindi dire qual è la vera Margherita, dato che l'immagine che abbiamo è sempre mediata dal racconto di Giunta. Ci possiamo affidare ancora alle parole di Curzia Ferrari: «Cristo parla, Margherita risponde e poi racconta, Giunta riacomoda e scrive, facendo combaciare senza riserve la povera Margherita con la figura estenuata e lacrimosa, adatta al suo scopo. Un'architettura in gran parte di fantasia»⁶. Risulta molto difficile in questo caso rintracciare la vera identità della protagonista.

Se l'oggettività della narrazione rimane una chimera o, nel migliore dei casi, un'operazione di difficile esecuzione già in una qualsiasi autobiografia, laddove si ha quella coincidenza di autore-narratore-protagonista che è uno dei dati imprescindibili del genere, nei casi in questione il quadro di riferimento diventa quasi impossibile da definire. Non essendo mai un genere «innocente», l'autobiografia ha sempre un secondo fine, uno scopo ben definito; non narra la vita per il semplice gusto di farla conoscere, ma si riserva di soddisfare delle specifiche esigenze e intende raggiungere degli obiettivi particolari. Quando le voci narranti si sovrappongono, i ruoli si moltiplicano e le stesure sono molteplici, si può dire che la vita diventi veramente romanzo, il personaggio protagonista diventi un'eroina le cui azioni miracolose, compiute nella realtà, nella narrazione si trasforma in prodigiosi eventi attraverso la lente ipertrofica del narrante esterno. Questi ha una propria progettualità narrativa da attuare, che gli serve a consolidare e mettere in luce il proprio ruolo di guida spirituale, oltre a quello di narratore. Anziché rimanere nell'ombra come narratore non protagonista (o *ghost writer*), Giunta mantiene una presenza costante e ingombrante

⁶ *Ibid.*, p. 99.

nell'arco del Prologo, di tutti i dieci capitoli e di un capitolo supplementare dedicato ai miracoli di Margherita, addentrandosi nei particolari dei dialoghi amorosi della Santa con Cristo, che spesso hanno veramente le caratteristiche di uno scambio fra amanti – anche se la voce dell'amante uomo è sempre mediata da quello che riferisce Margherita e che riracconta Giunta. La struttura compatta e razionale della biografia, che contrasta invece con l'eccessiva ripetitività di temi ed episodi, testimonia un accurato lavoro di revisione da parte del biografo, che suddivide il materiale in capitoli e paragrafi, titolando gli uni e gli altri e aggiungendo commenti e giudizi propri sul narrato.

Ancora più complessa di quella che anima la stesura del testo di Margherita da Cortona è la dinamica che dà vita a quello che è conosciuto come il *Memoriale* o *Diario* o semplicemente *Libro* di Angela da Foligno. Quando, nel corso di un pellegrinaggio ad Assisi, il parente e direttore spirituale Frate Arnaldo capisce l'importanza delle rivelazioni fatte da Cristo ad Angela, si decide a metterle per iscritto; da lì nasce il *Memoriale* di Angela in cui Frate Arnaldo riporta le esperienze di Angela nella lingua stessa di Angela, piena di discontinuità sintattiche, anacoluti, prolissità, ripetizioni caratteristiche di chi non ha dimestichezza con la lingua scritta e non distingue fra espressione orale e testo scritto. Quella di Frate Arnaldo si trasforma a momenti in una meta-narrazione, dato che si dilunga in spiegazioni sul procedimento che i due seguono per stendere il libro: Frate Arnaldo annota quanto Angela esperisce e riferisce, poi rilegge a lei, la quale commenta che lo scritto è oscuro e non rende l'idea di quanto ha visto o detto o sentito, di fatto sentenziando l'ineffabilità delle sue esperienze mistiche. Cristina Mazzoni definisce questo testo un'«autobiography-diary», quindi un testo

ibrido dal punto di vista del genere⁷. La narrazione in prima persona si trasforma talvolta in una terza persona con cui Frate Arnaldo, il *frater scriptor*, come dice il testo latino, riferisce anche i fuori-scena, lo scambio fra lui e Angela, la difficoltà del procedere. Lo scriba corregge, rivede, riscrive. A queste due voci si aggiunge la voce dominante di Dio che riferisce ad Angela il contenuto delle narrazioni; si ha quindi una polifonia che produce l'identità del soggetto in questione, come è vero di quasi tutte le autobiografie spirituali, che sono fatte di voci molteplici che si intersecano e riecheggiano nel testo; è il lavoro collettivo che produce l'io del testo⁸. Anche laddove l'io narrante è singolo, l'identità che scaturisce dalla narrazione autobiografica non è mai il prodotto di un'unica voce, ma deriva da tutta una serie di personaggi che fanno sentire la propria voce, a partire da Dio, il vero protagonista narrato nell'autobiografia spirituale, la religiosa che narra o viene anche lei narrata, lo scriba (se c'è) e uno stuolo di confessori, presbiteri, vescovi e altri personaggi da cui l'identità della mistica in ultima analisi dipende; l'autobiografia mistica va concepita quindi come uno sforzo collettivo, un coro a cui partecipano numerose voci e che canta all'unisono, ma in un'armonia costruita. Il caso di Angela è tipico in questo senso e la polifonia traspare anche superficialmente dal rapporto fra *scriptor* e mistica.

Frate Arnaldo scrive su una panca della chiesa, dato che vuole tenersi vicino ad Angela estatica e trascrivere parole ed

⁷ C. Mazzoni, *Angela da Foligno's Memorial*. Translated from Latin with Introduction, Notes and Interpretive Essay. Translation by John Cirignano, D.S. Brewer, Cambridge 1999, p. 3.

⁸ Per queste riflessioni sono debitore al lavoro di un dottorando, Milan Reynolds, che al momento in cui va a stampa questo articolo non ha ancora pubblicato il suo lavoro su Angela da Foligno.

eventi sul momento, in modo da non perdere la spontaneità e l'immediatezza del discorso. Tale procedimento è più caratteristico della diaristica che della riflessione a posteriori tipica del testo autobiografico, in cui la stratificazione temporale, la memoria e la prospettiva distanziata sono elementi costitutivi fondamentali del narrato. In questo lavoro di stesura giornaliero, la vicinanza anche fisica fra Angela e Arnaldo pare eccessiva ai confratelli di Arnaldo, che per distanziare i due ricorrono ai servizi di un giovanissimo novizio, un *puer parvulus*, che fa da tramite ulteriore, trascrivendo quanto Angela vede o sente, per passarlo poi a Frate Arnaldo, il quale traduce in latino, rivede e sistema. I passaggi si moltiplicano, le trascrizioni aumentano, le mani che scrivono, le menti che traducono, le voci che correggono sono numerose, cosicché la composizione del testo segue varie fasi, 1) un'esposizione in lingua volgare di Angela, 2) una trascrizione del testo di Frate Arnaldo o del *puer parvulus*, 3) la traduzione latina di Frate Arnaldo, 4) la rilettura del testo da parte del frate, 5) la revisione e correzione secondo le indicazioni della narratrice. Nonostante tutti questi passaggi, il consenso dei critici è che il *Memoriale* si può considerare a tutti gli effetti un'autobiografia; pur se il genere autobiografico è di per sé ibrido e di difficile catalogazione, in questo caso specifico diventa particolarmente arduo ricavare la vera voce della protagonista; se in un testo autobiografico più canonico ci dovrebbe essere una corrispondenza fra autrice, narratrice e protagonista, qui il ruolo di Angela è soltanto quello di ispiratrice dello scritto, che di fatto è opera di Frate Arnaldo.

Per poter meglio giungere alla comprensione della stesura del *Memoriale*, Massimiliano Bassetti introduce il concetto di «traduzione», dal momento che il testo ci appare come una

serie consecutiva di trasposizioni, trasferimenti e traslazioni linguistiche⁹. Quella di Angela, sostiene Bassetti è «una filiera di traduzioni che tentano di rendere disponibile la scintilla», l'incontro con Dio che è «così difficile da rendere in parole». Una «prima traduzione è quella di Angela che mette in parole (insufficienti, per il suo stesso giudizio) non solo la propria ineffabile esperienza di *indiamiento* (per usare un neologismo dantesco), ma anche le parole divine che le vengono rivolte (o rivelate)». Una seconda traduzione è quella del *Frater Scriptor*, Frate Arnaldo, che si sforza di rendere nel suo latino, anch'esso povero e scorretto, quanto la mistica narra in volgare folignate; ma fra l'originale e la resa latina c'è un ulteriore passaggio, la mediazione di un fanciullo che articola le proprie *reportationes*, al fine di mettere a tacere i *murmurantes fratres*. Una terza traduzione è quella della trasformazione del racconto in libro, ovvero la ritessitura di quell'esperienza mistica in testo. Un folto coro di voci, non tutte intonate e concordanti, contribuisce a portare il messaggio di Angela, senza che si possa mai veramente riconoscere la sua voce fra il folto stuolo delle altre¹⁰. Il procedimento che produce il testo è vario e articolato, ma la ricchezza delle voci, o delle mani che contribuiscono, ha come risolto la priva-

⁹ M. Bassetti, *I codici del Liber. Singoli casi e strategie di trasmissione*, in *Il Liber di Angela da Foligno e la mistica dei secoli XIII-XIV in rapporto alle nuove culture*, CISAM, Spoleto 2009, pp. 61-91: 64-66.

¹⁰ Nonostante le traduzioni sovrapposte che strutturano il *Liber* o *Memoriale* e che rendono impossibile stabilire quale sia veramente la voce della mistica folignate, come sostiene Giovanni Pozzi, quella di Angela «è la prima voce italiana il cui suono (benché oscurato) ci arrivi per il canale diretto della rivelazione personale, non della leggenda pia», G. Pozzi, *Introduzione*, in Angela da Foligno, *Il Libro dell'esperienza*, a cura di G. Pozzi, Adelphi, Milano 1992, p. 24.

zione della voce o della mano personale della mistica in questione, la quale finisce per perdere il proprio marchio identitario, che va disperso nella molteplicità dei contributi.

Molto diversa nella meccanica scrittoria, ma simile nella dinamica che vede la scrittrice sminuita nel rapporto con i committenti dei suoi testi autobiografici, è l'esperienza di Veronica Giuliani (1660-1727), la quale scrive ben cinque autobiografie, un diario, lettere e frammenti vari, per un totale di circa ventumila pagine manoscritte¹¹. La mole di scrittura è tale che Giovanni Pozzi definisce l'opera di Veronica «l'autobiografia quintuplicata»¹². Il fine di tanta grafomania è quello di obbedire all'ordine dei propri superiori, dando spiegazione e giustificazione ai non comuni doni spirituali di cui è stata fatta oggetto. Fra i privilegi che sono stati concessi a Veronica da Cristo, e che insospettiscono i vescovi e i prelati che la seguono, ci sono numerose visioni estatiche fin dall'età giovanile, in anni successivi le ferite della corona di spine sul capo e infine anche le stimmate. La molteplicità dei testi, scritti uno di seguito all'altro, scaturisce dai ripetuti tentativi dei suoi confessori e del suo vescovo di comprendere la veridicità delle sue rivelazioni, se Veronica fosse veramente privilegiata nella comunicazione con il divino oppure fosse posseduta dal demonio e le sue visioni fossero delle manifestazioni del maligno.

¹¹ De Riese afferma che la scrittura dura per un lunghissimo periodo: «Scrivendo solo per obbedienza e con tanta ripugnanza, protrasse tale lavoro per 35 anni, dal 13 dicembre 1693 al 25 marzo 1727, usando oltre 21.000 fogli, raccolti in 36 volumi», F. Da Riese Pio X, *Santa Veronica Giuliani, implacata inseguitrice di amore e di dolore*, Edizioni Messaggero Padova, Padova 1985, p. 200.

¹² G. Pozzi, *Il "parere" autobiografico di Veronica Giuliani*, in *Strumenti critici*, LIV, 1987, pp. 161-192: 162-164.

La vita spirituale di Veronica si sviluppa tutta all'insegna dell'abbondanza, non soltanto nella scrittura; anziché affidarsi a un solo padre confessore, la mistica ne riunisce attorno a sé un vero e proprio stuolo, ben trentanove, al fine di soddisfare al suo desiderio di esprimersi adeguatamente anche in confessione, dato che lo fa fino a cinque volte al giorno. Fra le numerose prove a cui è sottoposta per verificare l'autenticità delle sue visioni ci sono l'inquisizione del Sant'Uffizio e la carcerazione in una cella senza finestre, nel già austero isolamento del monastero di clausura delle Clarisse Cappuccine di Città di Castello, nel quale aveva scelto di vivere. Dal 1693 in poi Veronica è obbligata a tenere anche un diario, pur non avendo ricevuto alcuna istruzione formale ed essendo insicura nello scrivere. Ne consegue che il suo stile (come quello di Angela) è molto colloquiale, l'ortografia traballante, la sintassi scorretta e piena di anacoluti, la lingua infarcita di forme dialettali. È interessante come l'obbligo della scrittura per soddisfare a un'esigenza esterna e l'istinto grafomane della santa confluiscono in una produzione che ha come qualità precipua quella della sovrabbondanza, mentre le doti documentarie e il valore della testimonianza vanno ricercati con attenzione e non sono sempre facilmente rintracciabili. Dato che, anche se da prospettive diverse, le cinque autobiografie ripercorrono gli stessi periodi della vita, le ripetizioni si accumulano e gli episodi narrati sono sempre gli stessi, con il risultato che la scrittura diventa compulsiva, il narrato si perde nel già letto e già sentito, l'accumulo finisce per costituire il tratto distintivo dello stile di Veronica¹³.

¹³ Una breve sintesi dei vari testi autobiografici può aiutare a capire l'ampiezza dell'operazione scrittoria di Veronica. La prima autobiografia fu stesa

Come già accennato, queste autobiografie su commissione hanno lo scopo di raccogliere elementi decisivi per chiarire l'origine dei fatti eccezionali che caratterizzano la vita della mistica, se questi siano autentici segni divini o il loro contrario, ovvero manifestazioni diaboliche. I committenti, ai quali sembra che una prima stesura contenga troppi elementi negativi, chiedono una nuova redazione che canti soltanto le meraviglie che Dio ha operato in Veronica e non ne enumeri invece i difetti. In ulteriori stesure richiedono maggiore enfasi su altri aspetti. La ripetizione e l'ipertrofia narrativa dovrebbero far emergere gli elementi veraci ed escludere quelli spuri. Interessante da un punto di vista narratologico è la dinamica a quattro fra committenti (che ordinano), autrice (che stende), divinità (che ispira e detta) e testo (che testimonia), una dinamica che contravviene ai principi basilari del genere autobiografico, il quale dovrebbe nascere spontaneamente dall'intenzionalità autoriale ed avere

a partire dal 1693 su richiesta del confessore Padre Ubaldo Cappelletti e narra la prima parte della sua vita, dal terzo al sedicesimo anno di età. La seconda, intitolata «terza», su commissione del confessore Girolamo Bastianelli e del vescovo Luca Antonio Eustachi e stesa a partire dal 1699, narra anch'essa della vita secolare fino all'ingresso nel monastero e a tutto l'anno di noviziato, per concludersi con il 1678. La terza, scritta nel 1700, anch'essa su ordine del vescovo Eustachi, riparte dal terzo anno e arriva al trentesimo, ovvero al 1690. La quarta fu scritta nel 1714; è la più breve e si arresta all'adolescenza; fu ordinata dal confessore Carlo Antonio Tassinari al fine di supplire ad alcune lacune lasciate aperte dalle precedenti. La quinta fu scritta nel 1720-21 e fu commissionata da un altro vescovo locale, Alessandro Codèbò; ripercorre anche questa la più tenera età e giunge al 1697, anno in cui Veronica ricevette le stimmate; a differenza delle altre, la narrazione non è più in prima persona, ma si immagina dettata dalla Madonna alla scriba Veronica, che quindi ricopre un ruolo «passivo». Per questa sintesi si veda G. Pozzi, *op. cit.*, p. 164.

come destinatario il pubblico dei lettori, un pubblico che Veronica non avrebbe mai immaginato di avere, in quanto i suoi scritti sono esclusivamente indirizzati ai confessori e ai vescovi suoi superiori, che sono comunque già al corrente dei fatti da lei narrati.

Nonostante la costrizione a scrivere di Veronica, il procedimento che porta alla stesura dei testi di tutte e tre le mistiche prese qui in esame si sviluppa verso un ruolo progressivamente sempre più attivo della protagonista che, pur non diventando mai artefice del proprio testo, diventa perlomeno scrittrice, anziché dettatrice, di una prima versione orale, impossibile da rintracciare nella stesura definitiva. Nel passaggio da Margherita da Cortona e Angela da Foligno, di fatto contemporanee, a Veronica Giuliani si interpongono i testi fondamentali di Caterina da Siena e, pur se in una tradizione linguistica e culturale diversa, quello di Teresa d'Avila, testimoni di un graduale, anche se lento e non completamente attuato, procedimento verso una pur debole e sussurrata autonomia narrativa e scrittoria dell'autrice. Nonostante il ruolo sempre più attivo che vengono acquistando nel procedimento della scrittura, nemmeno le autobiografie di Veronica si possono comunque considerare opera della sua inventiva autoriale, visto l'attento e oppressivo controllo a cui rimane soggetta in tutte le fasi della stesura del testo. In tutti e tre i casi, è come se di fatto le autrici venissero private dell'autenticità della loro voce, un'opera di sminuimento della loro persona, della loro identità, del loro genere e finanche della loro spiritualità.

È proprio questa spirale di progressiva privazione a caratterizzare il loro itinerario mistico. Vengono private o si privano da sole, su raccomandazione del direttore spirituale, di una

voce propria; la loro ascesa spirituale prevede poi anche la privazione d'indumenti, per rimanere nude di fronte a Dio, a rappresentare la pochezza ma anche l'innocenza a cui aspirano; la rinuncia al cibo fa parte anch'essa dell'itinerario spirituale di molte mistiche e tutt'e tre le figure qui analizzate vi si uniformano talvolta in maniera eccessiva; l'isolamento e la solitudine, pur se circondate da consorelle o seguaci, coronano il quadro della loro ascesa a Dio. Nude, affamate e sole, alle mistiche francescane non rimane altro che una voce filtrata dal diaframma più o meno fitto e intenso della scrittura maschile, attraverso il quale possono narrare la loro storia.

In tutti i testi di queste mistiche si ritrova un'insistenza quasi ossessiva sull'assenza, sulla privazione, sull'eliminazione, in particolare in riferimento alla vita precedente alla conversione e al ritiro dal mondo. La tendenza è quella verso l'eliminazione di tutto quanto è considerato superfluo, a partire dagli indumenti e dal cibo, per giungere a un uso alternativo del corpo, considerato anch'esso un impedimento per rafforzare il rapporto con il divino. Tutti questi temi si intersecano e si sovrappongono nella narrazione, risultando difficile trattarli separatamente.

Il rapporto di queste tre mistiche con la vita precedente l'ingresso in quella religiosa è molto turbolento e articolato, a momenti drammatico e finanche tragico, con risvolti da manuale psicanalitico in alcuni casi, mentre in altri casi l'originalità va oltre l'immaginabile. Il momento nodale, che poi dà origine all'opera autobiografica, è rappresentato dal rifiuto di tutto quanto hanno esperito nella vita precedente, indipendentemente dal fatto che questo venga narrato o anche semplicemente accennato nel testo oppure no. Secondo la teoria elabo-

rata da Georges Gusdorf, non esiste autobiografia senza conversione, un evento che, in ambito religioso o meno, costituisce il cardine dell'esistenza e fa da spartiacque nella narrazione, il momento determinante che fa sì che ci sia un prima e un dopo, in modo che la rilettura del vissuto avvenga dalla nuova prospettiva assunta dopo la conversione¹⁴. Il dato interessante nei casi analizzati è che tutte e tre le mistiche glissano completamente sulla loro conversione e non considerano importante quel momento cruciale della narrazione, preferendo invece concentrarsi sugli accadimenti posteriori, in quanto è la vita religiosa che dà giustificazione alla loro esistenza, alla loro scrittura – e può servire eventualmente come modello per il pubblico dei lettori o come giustificazione nella difesa dei loro comportamenti.

La negazione della vita precedente e l'annullamento del vissuto pre-vita religiosa rappresentano un tratto distintivo di queste opere. Veronica non ha subito alcun trapasso radicale, visto che è sempre stata devota grazie all'educazione pia della madre; la transizione alla vita religiosa per lei è più uno sviluppo naturale della sua devozione che uno sradicamento da un ambiente per sistemarsi in uno completamente diverso. Margherita e Angela hanno invece goduto i piaceri della vita mondana da donne sposate e con famiglia, ma non danno conto, se non in termini negativi, degli eventi determinanti che ne hanno causato l'improvviso cambiamento.

¹⁴ G. Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXV-LXXVI, 1975, pp. 957-994. In questo articolo Gusdorf elabora la teoria secondo cui l'autobiografia deriverebbe dalla scrittura memorialistica dei mistici, per i quali è fondamentale l'esperienza della conversione; ne consegue che, anche per le autobiografie laiche, non è dato testo autobiografico senza conversione.

Da un punto di vista letterario, questa soppressione di eventi, al fine di mettere in risalto quelli fondamentali del periodo post-conversione, riprende metaforicamente il tema francescano della nudità, un'eliminazione di quanto si interpone fra Dio e l'elevazione spirituale delle protagoniste. La nudità è colta qui nel suo aspetto di povertà desiderata, una dichiarazione di intenti per la vita futura, ma che è anche una presa di posizione chiara rispetto alla ricchezza e all'opulenza della vita precedente. La figura retorica della reticenza, che porta le mistiche a tacere il momento del trapasso da uno stile di vita all'altro, si accosta all'eliminazione di qualsiasi orpello nel francescanesimo delle origini, l'azione che ha il suo momento esteticamente culminante nel denudamento pubblico di Francesco sulla Piazza San Rufino ad Assisi al momento della conversione. Nudo di fronte ai suoi concittadini, Francesco proclama la sua nuova dottrina di vita restituendo i panni al padre mercante di stoffa, per poi venire abbracciato dal nuovo padre spirituale, il vescovo di Assisi, che ricopre il suo corpo nudo con il proprio mantello¹⁵. La privazione, la negazione, la soppressione, quale topos letterario nelle narrazioni francescane, fanno riferimento a quell'antecedente illustre e non sono altro che la resa metaforica di quell'episodio della spoliazione pubblica per ottenere semplicità e povertà, per intraprendere l'itinerario verso la desiderata innocenza¹⁶. Le mistiche rispondono interpretando a modo

¹⁵ Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, in *Fonti francescane. Scritti e biografie di San Francesco d'Assisi. Cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano. Scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Edizioni Messaggero Padova, Padova 1990, pp. 847-848.

¹⁶ Per un'analisi accurata di questo episodio come rinuncia a qualcosa di più che semplicemente al vestiario, si veda R.C. Trexler, *Naked before the Father*.

loro quella literalizzazione della povertà messa in scena dal fondatore dell'Ordine; Francesco procede sempre secondo una matrice molto letterale, ma i suoi gesti verranno ripresi e rielaborati in forma allegorica dalle sue consorelle e confratelli nelle generazioni successive.

Pur se taciute nell'autobiografia, la ricchezza, l'amore umano e soprattutto la bellezza fisica determinano l'esistenza giovanile di Margherita, la quale si innamora sedicenne di un ricco borghese, Arsenio Del Pecora, fugge dal suo paese di origine e, nonostante l'opposizione di entrambe le famiglie a causa della differenza di classe sociale fra di loro, va a convivere con lui a Montepulciano. Alla morte misteriosa di Arsenio durante una battuta di caccia, la vita di Margherita cambia radicalmente; si ritrova sola e priva di mezzi, abbandonata dai parenti del marito e rifiutata dalla propria famiglia; fra i lavori che è costretta a fare è documentata anche la prostituzione. Quando approda al convento dei frati francescani di Cortona, abbandona il figlio piccolo con i frati e si unisce lei stessa alla famiglia francescana diventando terziaria. Nel suo caso la spoliazione della vita vecchia per abbracciare quella nuova avviene metaforicamente quando Margherita trasforma la passione amorosa per Arsenio in appassionato desiderio di Cristo. L'incipit della sua autobiografia è proprio questo momento di trasformazione, che possiamo chiamare palinodica, dato che la vita nuova vuol essere una revisione della vecchia alla luce dell'amore, che da erotico è diventato agapico. La struttura narrativa fatta a dialoghi, in cui

The Renunciation of Assisi, Peter Lang, New York 1989, particolarmente alle pp. 42-52; per un'analisi estetico-letteraria di questo stesso episodio, si veda A. Vettori, *Poets of Divine Love. Franciscan Mystical Poetry of the Thirteenth Century*, Fordham University Press, New York 2004, pp. 3-39.

Cristo le parla e lei risponde, assomiglia a un dialogo amoroso, quasi confessionale, che riprende la sua vita passionale passata e a essa si rifà.

La privazione, la rinuncia e l'eliminazione fanno parte del suo itinerario spirituale: la morte del marito/amante determina l'astensione dall'amore umano e conduce alla conversione; all'indomani Margherita restituisce i gioielli ai parenti e, quando cerca rifugio presso la casa paterna, viene respinta; come Francesco fra le braccia del vescovo, Margherita trova riparo presso il convento francescano di Cortona, dove dimorerà anche il figlio, che diventerà frate; di lui ella si priva per il resto della vita, rompendo i contatti e non vedendolo da allora in poi che sporadicamente. Di tutto questo ci sono tracce solo impercettibili nel testo dell'autobiografia, quanto basta per farne appunto una palinodia, un recupero in chiave positiva nella seconda fase della sua vita; le informazioni più dettagliate sulla sua vita precedente alla conversione e sul suo rapporto con il mondo e con la vita precedente in fase post-conversione sono invece documentate da fonti esterne all'autobiografia della santa¹⁷.

Inizia in quel momento culminante della conversione alla morte del marito la consapevolezza del cambiamento, il rifiuto della bellezza estetica e dei beni terreni, per intraprendere il cammino verso una vita radicalmente diversa, pur se gli effetti del passato continuano a farsi sentire. I dieci capitoli che formano la sua *Legenda* sono di fatto dei colloqui amorosi, uno scambio intimo con Cristo, come se egli fosse il suo amante di una volta. Margherita era – e rimane tale anche dopo la conversione – una donna sensoriale; essendo passata attraverso tutti gli

¹⁷ Per il reperimento di questi dati è stato fondamentale il testo di Curzia Ferrari, *op. cit.*

stadi della femminilità (soprattutto nei ruoli di amante e madre), comprende la tenerezza, le carezze, i baci, il curare, il nutrire, il sangue, le lacrime. Questo atteggiamento carnale anche nei confronti della divinità, e il fatto che i discorsi privi di un riferimento sensoriale la lascino indifferente, sorprende il suo biografo Frate Giunta. Margherita capisce l'amore, non come parola e astrazione, ma come incontro diretto fra due persone¹⁸. Il desiderio di un contatto fisico assume talvolta dei toni esagerati, come ad esempio nell'episodio del velo. Una volta «si avvicina all'altare per mangiare il corpo di Cristo [e] si toglie il velo – proprio quando tutte le donne se lo mettevano, lei lo tira via perché lo Spirito Santo la cogliesse più esposta possibile e la compenetrasse»¹⁹. Togliersi il velo è segno simbolico incontrovertibile di confidenza amorosa; nella società e nella cultura della santa significa esporre la propria nudità, rendersi vulnerabile affinché l'Altro prenda possesso di lei. Il vocabolario della nudità opposta alla vestizione si riscontra nel testo stesso, ad esempio quando Margherita chiede ai frati insistentemente quando le consentiranno di vestirsi con l'abito dei terziari: «Perché allora dubitate? Perché rimandate la mia vestizione? Udito ciò i frati, per amore di colui che l'aveva già coperta col manto della virtù, non esitarono a vestirla con l'abito dei “fratelli della penitenza”. Ed ella non solo mutò la veste, ma adornò l'anima di virtù»²⁰. I frati esitano perché ritengono che sia troppo bella e troppo giovane per diventare una religiosa.

Continui e martellanti sono i riferimenti alla privazione di indumenti, per darli ai poveri, per soffrire maggiormente il

¹⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 104.

²⁰ Fra Giunta Bevegnati, *S. Margherita da Cortona. Vita – colloqui – miracoli*, traduzione di P. L. Lazzeri, Edizioni Porziuncola, Assisi 2003, p. 9.

freddo, per privarsi del superfluo. Si vuole anche privare della bellezza fisica, una qualità che fa parte integrante della sua identità di donna, ma che rimanda alla vita mondana; il confessore le impedisce però di sfigurarsi il naso e la bocca con una lama. La privazione acquista anche connotazioni allargate, per abbracciare il campo spirituale, quando la protagonista decide di privarsi anche delle consolazioni interiori.

Il cibo è un altro elemento di rinuncia per il raggiungimento di una maggiore comunione con Dio. Insistenti i riferimenti ai digiuni e alle astinenze, che diventano ininterrotti, fino a quando Margherita si ciberà soltanto di noci ed erbe crude, rinunciando talvolta anche al pane eucaristico. Margherita era chiaramente affetta da anoressia nervosa, sviluppata in età adulta anziché adolescenziale²¹. Anche Angela e Veronica hanno un rapporto simile con il cibo, che rifiutano inizialmente per soddisfare alle esigenze di astinenza e purificare lo spirito; in seguito le esagerazioni raggiungeranno dei livelli patologici; il rifiuto di cibarsi diventerà per tutte e tre queste mistiche una vera e propria ossessione che le condurrà all'incapacità di deglutire, con l'unica eccezione di erbe selvatiche e acqua, oltre al pane eucaristico.

Angela da Foligno manifesta la sua appartenenza alla famiglia francescana e fa della nudità il baluardo della propria spiritualità, quando allegorizza la spoliazione pubblica di Francesco a rappresentare l'eliminazione di tutti gli ostacoli che si frappongono fra l'anima e Dio. In questo concetto allargato di povertà, non è soltanto l'abbandono della ricchezza economica o

²¹ Questa l'opinione contenuta nello studio di R. Bell, *Holy Anorexia*, The University of Chicago Press, Chicago 1985; sullo stesso argomento si veda anche M. MacSween, *Anorexic Bodies: A Feminist and Sociological Perspective on Anorexia Nervosa*, Routledge, New York 2017.

di una vita opulenta a indicare l'avvenuto trapasso della conversione, ma la spoliazione da qualsiasi elemento, letterale o metaforico, che si frappone alla vicinanza con Cristo nel cammino di fede. Gli eccessi di questa prospettiva portano a vedere anche i rapporti affettivi come una distrazione dal cammino di fede. In un famoso passo, Angela dice di aver pregato anche per la morte dei suoi cari, al fine di raggiungere più speditamente la tanto ambita comunione con il divino. Nel nono passo dei trenta che costituiscono il suo cammino sulla via della penitenza, Angela scrive:

La via della croce mi venne indicata in maniera chiara e inequivocabile in questo modo: fui ispirata che, se volevo recarmi alla croce, dovevo spogliarmi per essere più leggera, e vi andassi nuda – vale a dire perdonando tutti coloro che mi avevano offeso, spogliandomi di tutte le cose terrene, di tutti gli uomini e le donne, di tutti gli amici e i parenti, di tutti gli altri, dei miei possedimenti e di me stessa [...] Allora cominciai a dismettere i panni migliori, rinunciando anche all'abbondanza dei cibi e dei copricapo [...] Per volontà di Dio accadde che in questo periodo morisse mia madre, che mi era di grande ostacolo; e poi nel giro di poco morirono mio marito e tutti i figli. Siccome mi ero incamminata per la via di cui ho appena detto e avevo pregato Dio che morissero, ebbi grande consolazione da ciò che successe, vale a dire della loro morte. Pensavo che in seguito, dopo che Dio mi aveva esaudita, il mio cuore sarebbe stato sempre nel cuore di Dio e il cuore di Dio sempre nel mio. (Cap. I)²²

Anche adducendo come giustificazione la fede in una vita celeste futura per i suoi familiari, colpisce comunque la

²² Angela da Foligno, *Memoriale*. Edizione critica e introduzione a cura di E. Menestò. Traduzione, apparati e indici a cura di E. Paoli, CISAM, Spoleto 2015, pp. 9-11.

freddezza con cui l'argomento viene trattato. La perdita dei familiari viene messa sullo stesso piano (e nella stessa frase) della privazione degli indumenti e dei cibi.

Anche per Angela il rapporto con il cibo diventa strumento di maggiore intimità con Dio e si esplica talvolta in pratiche abominevoli, che uniscono il servizio agli altri, la punizione personale e l'Eucarestia, tutti compresi in un'unica dinamica che ha il sacrificio come suo denominatore comune, come ad esempio nel seguente episodio:

Dopo aver servito loro [da mangiare], lavammo (lei e un'altra donna) loro i piedi alle donne e le mani agli uomini, soprattutto a un lebbroso che le aveva molto putride e rovinate, e bevemmo parte di quella lavatura. Provammo tanta dolcezza che percorremmo tutta la via del ritorno con grande soavità, come se ci fossimo comunicate. Mi sembrò davvero di aver fatto la comunione, perché provai una grandissima soavità. Poiché una piccola parte di quelle piaghe mi si era fermata in gola, mi sforzai di deglutirla, ma la coscienza mi impedì di rimuoverla, come se mi fossi comunicata, sebbene volessi farlo, non per buttarla, ma per staccarla dalla gola. (Cap. V, p. 80-81)

Si comprende da questa narrazione quali siano gli eccessi del rapporto di Angela con il cibo e, più in generale, delle sue pratiche mistiche per raggiungere una maggiore comunione con il divino.

Orsola, che è il nome civile della futura monaca Veronica, mostra una vocazione religiosa molto precoce. Ci viene descritta mentre gioca in età infantile con la statua di Gesù Bambino e la stacca dal seno di Maria per attaccarla al proprio seno; a tre anni vede un uomo senza scarpe e gli regala le proprie; in una visione futura gli apparirà Cristo che indossa quelle mede-

sime scarpe. Sono tutti segnali questi di una ricostruzione a posteriori, tipica di una rilettura del proprio passato in chiave mistica, di colei che ha conosciuto un cambiamento radicale di vita e rilegge tutto il proprio vissuto in linea con la prospettiva attuale. Veronica viene guidata in questa sua scelta dalla madre e dalle sorelle più grandi; delle sette figlie quattro delle cinque sopravvissute all'età infantile diventano monache clarisse. Il rapporto difficile con il padre, soprattutto dopo la morte della madre quando Orsola aveva soltanto sette anni, potrebbe aver scatenato complessi e patologie nervose. Francesco Giuliani è una figura imponente, in disaccordo con l'eccessiva religiosità con cui la moglie educa le cinque figlie. L'eccessivo attaccamento del padre a Veronica, la gelosia di lui e poi l'abbandono quando l'uomo trova una nuova compagna e vola a nuove nozze sono tutti fattori che potrebbero aver contribuito alla complessità del legame padre-figlia.

Fin dall'infanzia, il rapporto di Veronica con il cibo testimonia chiari sintomi di una palese patologia. Narra che per lunghi periodi, fin dall'infanzia, mangiava solo pane e acqua; la privazione di cibo era cominciata dalla culla quando la madre non riusciva ad allattarla il mercoledì, venerdì e sabato (i giorni canonici dell'astinenza), perché la bambina si rifiutava di mangiare. Secondo la testimonianza delle sorelle dopo la sua morte, invece, Veronica si sarebbe astenuta in pubblico, ma rifocillata di nascosto a tutti. Tutti questi sarebbero chiari sintomi di anoressia nervosa. Anche per una claustrale del XVII secolo, abituata a privarsi di cibi nutrienti e astenersi nei periodi liturgici forti, quali Quaresima e Avvento, le privazioni che si impone Veronica, e soprattutto i racconti a posteriori, appaiono eccessivi. Secondo gli studi più recenti sull'anoressia, un fattore de-

terminante per lo scatenarsi della malattia, molto di più del rapporto con la madre, come le teorie psicanalitiche più tradizionali ritenevano, sarebbe il rapporto con il padre, al quale nel monastero si sostituiscono figure altrettanto autoritarie, quali i numerosi confessori e direttori spirituali²³. Nel caso di Veronica, queste figure maschili di riferimento ne condizionano non soltanto le abitudini alimentari, ma la obbligano per punizione anche a pratiche abominevoli che hanno a che fare con la nutrizione e la deglutizione, quali pulire luoghi pubblici del monastero con la lingua (i dettagli narrati nelle autobiografie sull'ingestione di ragnatele e ragni sono ributtanti). La causa di queste turbe alimentari nelle mistiche potrebbe derivare dalla riflessione talvolta ossessiva sull'origine del peccato dall'ingestione del frutto proibito da parte di Eva, ma anche dalla centralità dell'Eucarestia in quanto pasto sacro, che si dovrebbe sostituire, nella loro mente, al cibo profano²⁴.

²³ Una prospettiva psichiatrica su tale fenomeno viene offerta da N. Horesh-E. Sommerfeld-M. Wolf-E. Zubery-G. Zalsman, *Father-Daughter Relationship and the Severity of Eating Disorders*, in *European Psychiatry* XXX, 2015, pp. 114-120; J.F. Fitzgerald-R.C. Lane, *The Role of the Father in Anorexia*, in *Journal of Contemporary Psychotherapy* XXX, 1, 2000, pp. 71-84. Per il reperimento di questi articoli e per le fruttuose discussioni sul ruolo paterno nei disturbi psichici legati al cibo nelle donne sono debitore a Eilis Kierans, la quale ha anche generosamente condiviso con me la sua presentazione, non ancora pubblicata, Eilis Kierans, *Labor of Love? Cooking, Chaos, and Consumption in Clara Sereni's Keeping House*, in occasione della conferenza virtuale organizzata dalla *Canadian Association for Italian Studies*, 11-12 giugno 2021.

²⁴ Su questo punto insiste il saggio di C.W. Bynum, *Fast, Feast, and Flesh: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, in *Representations*, XI, 1985, pp. 1-25.

Alle privazioni del cibo si aggiungono abusi del corpo di altro tipo, quali le frequenti fustigazioni e auto-flagellazioni, per rendere il proprio corpo simile al Cristo flagellato e crocifisso. Il dono delle ferite della corona di spine attorno alla testa e poi delle stimmate daranno conferma della comunione di questa santa post-Tridentina alla Passione di Cristo. Il concetto di «abiezione» sviluppato da Julia Kristeva offre solo in maniera relativa delle delucidazioni sul significato intrinseco di alcune azioni repellenti messe in atto da Veronica. L'abiezione dell'io, dice Kristeva, è la prova ultima dell'umiltà nel cristianesimo²⁵. La deglutizione di materiale abominevole, come la sporcizia dei pavimenti, dà la misura della volontà di sopprimere il corpo per elevare l'anima, che è in linea con la fustigazione (praticata da tutte e tre le mistiche in questione), che accomuna il corpo a quello di Cristo flagellato durante la Passione. Ma ci sono dei risvolti psicanalitici importanti in questi atti eroici di vincita della repulsione, che mostrano come l'abiezione (sempre secondo Kristeva) è frutto di un super-io particolarmente sviluppato, «ad ogni Io un oggetto, ad ogni Super-io un abietto»²⁶, scrive Kristeva. La catarsi, che secondo Kristeva avviene storicamente nell'arte o nella religione, che servono a controbilanciare e purificare quanto c'è di scabroso e repellente nell'essere umano, nel misticismo avviene paradossalmente proprio nell'atto stesso dell'abiezione, che diventa un atto purificatorio per l'anima. Degno di nota è il fatto che gli atti che possiamo definire di abiezione in Veronica Giuliani vengono effettuati da

²⁵ J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trans. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982.

²⁶ *Ibid.*, p. 2.

mistiche donne tramite la mediazione di uomini, nella loro funzione di direttori spirituali e confessori. Questo non si verifica invece nelle narrazioni di Margherita e di Angela, le quali paiono godere una libertà di azione di gran lunga superiore a quella di Veronica. Considerando le grandi trasformazioni del Concilio di Trento, che intercorre fra le prime due e la terza mistica, si può tracciare un percorso che, da maggiore libertà concessa alle religiose nell'ultima fase del Medio Evo, diventa molto più restrittivo alla fine del Seicento, quando Veronica è costretta a scrivere le sue cinque autobiografie e la sua vita nel monastero è regolata da religiosi uomini piuttosto che dalle monache consorelle.

Si potrebbe qui tracciare a grandi linee (a linee gigantesche, enormi, in effetti) una genealogia del genere letterario dell'autobiografia mistica e teorizzare che lo sviluppo si dipani a partire da Margherita da Cortona, per passare all'esperimento molto simile (e vicino nel tempo) di Angela da Foligno, ma che per giungere a Veronica Giuliani, scrittrice autonoma (anche se forzata), siano necessari dei passaggi attraverso due tappe fondamentali dell'ambito autobiografico delle mistiche, ovvero Caterina da Siena e Teresa d'Avila, che si interpongono cronologicamente fra le prime due e Veronica Giuliani. L'abisso che separa le prime tre dalle altre due è colmato dalla Controriforma e dall'Inquisizione (soprattutto nella Spagna di Teresa d'Avila), che paradossalmente sembrano concedere (ma forse soltanto apparentemente) maggiore libertà espressiva alle religiose, dato che sia Teresa d'Avila che Veronica Giuliani scrivono di persona la loro vita (numerose le rappresentazioni iconografiche di Teresa che tiene in mano la penna, suo strumento di affermazione come mistica, come scrittrice e come donna). In linea con quello che succederà a Teresa d'Avila due secoli e mezzo dopo, Angela

e Margherita sono vittime di un doppio dilemma; da una parte ci sono le loro scarse conoscenze teologiche che, essendo concesse soltanto agli uomini, rendevano sospette le loro esperienze mistiche; dall'altra c'è invece l'obbligo di legittimarsi dando conto proprio di quelle esperienze mistiche per le quali non possiedono però un linguaggio adatto ad esprimerle.

Che scrivano di loro pugno, come Veronica Giuliani, o che dettino ad altri, il tratto che accomuna le loro esperienze di autobiografe è un'idea che riporta in termini molto generali alla traduzione, traduzione in quanto trapasso dal divino all'umano, traslazione dallo spirito all'atto, ma anche traduzione nel senso comune di spostamento del discorso da un registro linguistico all'altro, in modo che risulti comprensibile a lettrici e lettori. Lo spazio fra l'esperienza e la ricezione del testo che la esprime è l'atto della traduzione, inteso in senso più o meno lato. Rimane aperto il discorso sulla mediazione maschile e quanto dei testi che leggiamo sia in effetti il prodotto della volontà delle mistiche. Ma rimane aperta anche la questione dell'inconciliabilità fra la creatività del genere autobiografico, che definiamo una fiction, e l'importanza che ha l'autobiografia spirituale come *exemplum*, come modello da seguire per lettrici e lettori, che si immaginano orientati religiosamente nella stessa direzione delle mistiche che leggono.

Alessandro Vettori

III. La parola al femminismo: una proposta di lettura mistica di *Una donna* di Sibilla Aleramo

di *Federica Turco*

1. L'autobiografia: il frammento come genere

Parafrasando una pertinente espressione di Angelica Forti-Lewis¹, in un saggio dedicato all'opera più famosa di Sibilla Aleramo, *Una donna*, possiamo definire l'autobiografia come quel luogo virtuale dove la vita si insinua nel testo e il testo si insinua nella vita stessa.

Per le sue caratteristiche intrinseche, l'autobiografia è un testo non finito, coglie la vita nel momento del suo scorrere e la lascia in sospeso verso qualcosa che deve ancora avvenire. È, dunque, incompleta e frammentaria.

Questo apre ad alcune domande necessarie per l'interpretazione di qualunque testo autobiografico: ad esempio ci si deve chiedere in che modo l'autore abbia selezionato il momento da cui, retrospettivamente, ricomporre la propria vita nella scrittura; ci si deve domandare come l'incastro di questi frammenti di vita debbano essere ricomposti tra loro per co-

¹ A. Forti-Lewis, *Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per Una donna di Sibilla Aleramo*, in *Italica*, LXXI.3, 1994, pp. 325-336.

gliarne il senso complessivo o se, piuttosto, proprio la singolarità, la sgangherabilità, come direbbe Eco², dei frammenti costituisca il motivo dell'opera e quindi la sua capacità di significare.

Non da ultimo, bisogna anche interrogarsi circa la reale distinzione tra questo genere e il romanzo *tout court*: noi lettori distinguiamo certa narrativa in prima persona da ciò che consideriamo *fiction*, ma l'autore fa lo stesso? Che relazione c'è tra il narratore e l'autore? E tra quest'ultimo e il suo lettore modello?

È, inoltre, interessante il caso delle autobiografie femminili³, che hanno sollevato nella critica e nella letteratura scientifica di riferimento molte riflessioni circa la possibilità di accomunarle o sovrapporle a quelle di tradizione maschile.

Secondo alcune studiose⁴, mentre gli uomini tendono a scrivere le loro autobiografie in modo strutturato e coerente, per le donne «è l'irregolarità stessa che organizza la narrativa del proprio sé. Le narrative femminili sono quindi spesso acronologiche, progressive ma sconnesse, organizzate in maniera frammentaria, secondo unità logiche invece di capitoli»⁵. Sarebbe quindi che secondo Jelinek, la frammentazione di cui parlavamo sia parte dell'identità femminile della scrittrice autobiografica e non intrinseca nel genere.

² U. Eco, *Casablanca, o la rinascita degli dei*, in *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano, 1977, pp. 138-143 e Id., *Libri Sgangherati*, in *La bustina di Minerva*, Bompiani, Milano, 2000, pp. 239-240.

³ Che, soprattutto da parte di autrici laiche, sono state quasi del tutto assenti, in Italia, almeno fino all'inizio del XX secolo.

⁴ Si veda, ad esempio, E.C. Jelinek, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington 1980.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

Questa posizione è stata più volte criticata da altri⁶, che riconducono invece la frammentazione non tanto all'identità di genere dell'autore, ma al tema dell'opera: la linearità dominebbe di più le autobiografie dedicate alla carriera, la frammentaria atemporalità quelle invece dedicate a percorsi introspettivi e auto-analitici.

Un'altra possibile tipologia può essere pensata rispetto alla costruzione, interna all'opera, dello sguardo dell'Altro.

Mary G. Mason, ad esempio, sostiene che nelle autobiografie confessionali (alla Sant'Agostino, per esempio) l'Altro è rappresentato dal divino e la ricerca de sé assume la struttura polemica della lotta tra il bene e il male (come è tipico delle scritture religiose in genere); nelle autobiografie laiche, invece, alla Rousseau, l'Altro è costituito dalla coscienza stessa che viene declinata in forma di personaggi e avvenimenti selezionati in maniera razionale. Le autobiografie femminili non apparterebbero a nessuno di questi due gruppi perché l'Altro (di volta in volta il marito, il figlio, il padre, il prete, l'amante) è lo strumento, il mezzo per aprire la propria memoria. Con l'autobiografia, la donna che scrive cerca di darsi il permesso e l'autorità di dire "io" e, al contempo, cerca di realizzare la forma giusta per dirlo⁷.

Esula dagli intenti di questo saggio una disamina approfondita della critica sull'autobiografia femminile, ma ritengo che tenere conto dei temi che questa affronta sia utile per meglio inquadrare *Una donna* all'interno del genere e come opera in generale.

⁶ Si veda ancora A. Forti-Lewis, *op.cit.*

⁷ *Ibid.*

2. Una donna: *da Rina Faccio a Sibilla Aleramo*

Sibilla Aleramo è lo pseudonimo di Marta Felicina (Rina) Faccio (Alessandria, 1876 – Roma, 1960). Figlia di un professore di scienze, Ambrogio Faccio, e di una casalinga, Ernesta Cottino, era la maggiore di quattro tra fratelli e sorelle. Visse a Milano fino all'età di dodici anni, quando interruppe gli studi per il trasferimento della famiglia a Civitanova Marche, dove il padre aveva trovato lavoro, come direttore, presso un'azienda di vetri. Pochi anni dopo, Rina iniziò a lavorare come contabile nello stesso stabilimento.

L'adolescenza di Sibilla fu difficile: nel settembre del 1890 la madre, sofferente da tempo di depressione, tentò il suicidio e, successivamente fu ricoverata nel manicomio di Macerata, dove morì nel 1917. Nel febbraio del 1892, a quindici anni, Rina fu violentata da un impiegato della fabbrica, Ulderico Pierangeli, che fu costretta a sposare, anche per “salvare” l'immagine di famiglia, l'anno successivo.

Il romanzo autobiografico *Una donna*, pubblicato nel 1906, racconta queste vicende come parte integrante di un percorso introspettivo attraverso cui Rina/Sibilla deve passare per prendere pienamente coscienza di sé.

Il testo segue uno svolgimento cronologico consequenziale e la narrazione è disseminata di indicatori temporali che, con un effetto di continuo *debrayage* enunciazionale, consentono un raffronto costante con la realtà biografica dell'autrice.

I ventidue capitoli sono suddivisi in tre nuclei essenziali, il cui senso è da rintracciarsi non in motivi cronologici, ma piuttosto di tipo tematico-emotivo: la prima parte è quella dell'infanzia e dell'inizio del lavoro in fabbrica ed è caratterizzata principalmente dall'amore grandissimo che la giovane prova nei

confronti del padre; la seconda parte è quella del matrimonio e del difficile rapporto con il marito; la terza e ultima, molto più breve delle altre due, è il momento della decisione di Sibilla di lasciare il marito e dunque, in qualche modo, dell'allontanamento dalle due figure maschili che hanno condizionato e guidato l'intera sua esistenza fino a quel momento⁸.

Il fulcro di *Una donna* è dunque la presa di coscienza della propria identità di donna da parte della sua autrice, che la porta progressivamente a chiudere con la sua prima vita e ad iniziarne una nuova, quella di scrittrice.

Non a caso la questione del nome (e dei nomi in generale, nel romanzo) è piuttosto rilevante. Sicuramente la scelta di pubblicare con uno pseudonimo, nel panorama della scrittura femminile, è sempre stata presente: un'autocensura talvolta resa indispensabile dal contesto sociale e culturale che voleva le donne dedite ad altre occupazioni, altre volte cavalcata per motivi economici (almeno per tutto l'800, i libri firmati dalle donne avevano un impatto sul mercato decisamente inferiore da quelli a firma maschile). Ciò nonostante, nel caso di Rina/Sibilla questa scelta finisce per assumere un grande valore simbolico e definisce in maniera inequivocabile la cornice di senso dell'intera opera. L'anonimia è peraltro vissuta dalla stessa Sibilla come una grande ferita, inflittagli da un uomo (Giovanni Cena):

⁸ Per quanto, Sibilla trovò la forza di emanciparsi grazie alla presenza di un altro uomo nella sua vita, Felice Damiani, come lei stessa dirà più avanti in un brano de *Il Passaggio* (1919): «non è per amore d'un altro uomo ch'io mi liberavo: ma io amavo un altro uomo», S. Aleramo, *Il Passaggio*, Treves, Milano 1985, p. 44.

Pur commisi allora il peccato di cui mi sono confessata [...] Asportò egli dal mio libro dove io diceva il mio amore per Felice [Damiani]. Ed io lasciai amputare così quello che voleva [...] Uncinò i margini con parole sue. Dov'era la piccola gagliarda che si chiamava Rina, che da sola dopo tanta tribolata umiliazione aveva un giorno intrepidamente agito e s'era assolta? Ribattezzata, ripiantata⁹.

Interessante la scelta delle parole con cui Sibilla descrive questo cambio di nome: asportare, uncinare, ribattezzare, ripiantare. La sua nascita di scrittrice attraversa dunque un momento di grande violenza, una violenza che potremmo definire chirurgica con amputazioni, uncini, asportazioni. Una volta che il cambiamento è avvenuto, diventa però una rinascita, simile a quella di una pianta che ritorna a vivere (*ripiantare*). Rina Pierangeli Faccio rinuncia al nome del padre e a quello del marito, il nome che due uomini le hanno imposto, per prenderne un terzo che, pur essendogli stato assegnato ancora una volta da un uomo, è tutto suo, non è il segno di appartenenza a qualcuno se non a se stessa. Ecco perché in qualche modo, pur nel travaglio che questo le comporta, Sibilla fa pace con la sua nuova identità, la accetta e ne viene trasformata.

La contrapposizione tra natura e cultura è il *leitmotiv* portante di questi passaggi, si alimentano l'una con l'altra e, al contempo, si combattono: la cultura, nella sua violenza dirompente, è necessaria perché la natura si rinsaldi e faccia il suo corso.

Sibilla Aleramo non è dunque soltanto uno pseudonimo (nel senso più tradizionale del termine) ma è letteralmente una seconda, rinnovata, identità. A quale di queste identità, Rina o Sibilla, corrisponda dunque il racconto di *Una donna* è difficile

⁹ *Ibid.*, p. 90.

dirlo e forse non ha senso domandarlo per il rapporto che la stessa Aleramo ha sempre dichiarato di avere con i nomi in generale.

Tutti i protagonisti del romanzo sono “innominati”, il marito, il padre, la madre, il dottore, ecc. Essi sono realmente privi di identità, non portano nome, ma compaiono solo con i connotati di ruolo che servono a giustificarne il rapporto con il personaggio principale, in linea con il pensiero dell'autrice che, come dirà ne *Il passaggio* qualche anno dopo, problematizza i nomi come convenzioni perché, inventati da qualcuno per indicare qualcosa, non appartengono in realtà alla cosa che rappresentano, non sono “veri”. Ecco perché, dice Sibilla, lei continua a pensare alle sue creature, ai suoi personaggi, come “senza nome”¹⁰.

3. Una donna: *romanzo, autobiografia, progetto politico, manifesto femminista*

È chiaro, a questo punto, che decidere che cosa sia effettivamente *Una donna*, se un romanzo o un'autobiografia, un *memoir*, o la fusione di tutte queste cose e oltre, sia difficile e inappropriato.

Il testo di Aleramo è piuttosto «uno spazio narrativo che sta a metà tra autobiografia ed invenzione, verità e finzione, auto-interpretazione ed interpretazione di esistenza in generale,

¹⁰ *Ibid.*

che coinvolge tanto la condizione femminile personale, quanto la condizione umana in generale»¹¹.

Chi si è occupato di ricostruire, da un punto di vista storico, le vicende narrate e le coincidenze tra queste e la vita di Rina Faccio¹², sostiene che alcuni dei fatti narrati corrispondono esattamente ad eventi realmente accaduti, in altri casi no. L'autrice occulta la realtà, talvolta per depistare il lettore per ragioni pratiche (non permettere il riconoscimento di qualche personaggio o di un luogo), altre per motivi più intrinsecamente letterari (quando il riferimento a dettagli o episodi sarebbe stato inutile per la logica narrativa o quando emergeva la necessità di creare sfumature caratteriali dei protagonisti). La più grande omissione del libro, voluta come già sottolineato, da Giovanni Cena, è senza dubbio quella relativa all'amore per Felice Damiani, che fu, nella biografia di Rina, una delle ragioni che le diedero la forza e la risolutezza per lasciare, alla fine, marito e figlio e "ri-nascere" attraverso l'emancipazione dalla famiglia; omissione, questa, che tormenterà a lungo Sibilla, la quale poi la racconterà più volte in altri contesti e modi.

L'intento autobiografico è, in qualche modo, esplicitato nella citazione d'apertura: «La mia fanciullezza fu libera e gagliarda. Risuscitarla nel ricordo, farla riscintillare dinanzi alla mia coscienza è un vano sforzo»¹³, per quanto Sibilla si dichiara immediatamente inabile nel suo intento. Per Aleramo *Una donna* è principalmente un memoriale, una lunga confessione derivata dai suoi diari.

¹¹ C. Negro, *Sibilla Aleramo: il caso di Una donna*, in *Mosaico*, VI, 2019, pp. 1-39, p. 8.

¹² Si veda, ad esempio, P.L. Cavalieri, *Sibilla Aleramo, Gli anni di Una donna. Porto Civitanova 1988-1902*, Affinità elettive edizioni, Milano 2011.

¹³ S. Aleramo, *Una donna*, STEN, Torino 1906, p. 3.

Senza dubbio, l'uso, nei tempi verbali, del passato suggerisce una precisa collocazione del soggetto che può diventare autore nel momento in cui, avendo finito di vivere la propria storia, può osservarla da un punto di vista esterno. Il sé che narra è separato dal sé narrato. L'alternanza di passato remoto e imperfetto, tuttavia, «pone enfasi sull'incertezza sia del momento narrato che della memoria che organizza la narrativa»¹⁴.

D'altra parte *Una donna* può essere considerato a tutti gli effetti anche un romanzo, in cui l'alternanza tra realtà e fiction sfuma i contorni delle notazioni biografiche e rende complesso il loro riconoscimento. I personaggi, quelli reali e quelli inventati, sono consistenti e credibili, costruiti, manipolati. Sibilla non ne dà mai delle descrizioni a tutto tondo, perché non compaiono in quanto persone, quanto piuttosto come funzionali alla logica narrativa. Sono prototipi, modelli, *type*, non individui ma icone di un discorso ideologico che Sibilla intende portare avanti.

Come nota anche Guerricchio è la stessa dimensione memoriale che esclude ogni tipo di descrizione minuta e accurata di ambienti e personaggi, imponendo invece un rapporto sentimentale con la realtà da descrivere, un «totale sovraccarico affettivo sugli eventi e le emozioni narrate»¹⁵.

Discorso che trasforma il testo nel prototipo di tutte le autobiografie femministe italiane, in un progetto politico, in un manifesto che delinea tutte le principali chiavi di lettura del femminismo degli anni successivi: subordinazione, maternità, disuguaglianza, equità. *Una donna* non è la storia di Rina/Sibilla, ma è la storia di tutte le donne. Il sé va interpretato come universale,

¹⁴ A. Forti-Lewis, *op.cit.*, p. 331.

¹⁵ R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, Nistri-Lischi, Pisa 1974, p. 89.

è un attante collettivo (il cui effetto è peraltro intensificato, come già sottolineato, dalla totale mancanza di nomi propri).

Sibilla nasce durante quella che viene considerata la prima fase del femminismo vero e proprio, un femminismo, cioè, strutturato come movimento (“prima ondata”) che ha inizio nella seconda metà dell’800 in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

Siamo nel pieno della seconda rivoluzione industriale; le donne sono uscite dalla condizione, fino a quel momento quasi unica, di casalinghe e hanno iniziato a lavorare fuori casa. Alcune esponenti della classe media liberale iniziano ad organizzarsi per la rivendicazione di alcuni diritti come la gestione delle proprietà, l’accesso all’educazione e alle libere professioni, il diritto di voto, la parità di salario e di occupazione, la possibilità di accesso alle carriere tipicamente maschili. In effetti anche le donne della classe proletaria si organizzarono per rivendicare i loro diritti. Le loro richieste sono però sostanzialmente assimilabili alle teorizzazioni del socialismo che sempre in quegli anni lottava per la creazione di una società comunista, nella quale potessero sparire tutte le forme di subordinazione: quella delle donne rispetto agli uomini come quella dei proletari rispetto alle classi dirigenti.

Una donna è un forte messaggio di questa “donna nuova”, che va oltre il proprio ruolo di madre e di moglie, per rivendicare se stessa come donna, come professionista e come scrittrice. Va detto che, nelle sue teorizzazioni, Sibilla è stata una

femminista estremamente moderna per il suo tempo¹⁶. In fretta, infatti, capisce che la rivendicazione della parità dei diritti non è che un momento di passaggio verso considerazioni ben più grandi (quelle che poi verranno portate avanti, negli anni successivi, dal femminismo radicale).

In molti dei suoi scritti, costruisce un rapporto di interlocuzione con l'altro sesso di tipo polemico, con cui prende le distanze sia dai positivisti (che attribuivano la subordinazione della donna alla sua inferiorità fisica), sia da chi esaltava la maternità come unica e vera vocazione della donna e attribuiva, peraltro, questa esaltazione anche alle stesse donne borghesi che, nel passaggio dalla vita familiare a quella pubblica, avrebbero perso alcuni dei privilegi di cui godevano. La donna dunque viene riconosciuta al contempo come vittima del contemporaneo assetto sociale e come complice, nel suo aderire all'unico modello culturale che avevano conosciuto fino a quel momento.

La storia di *Una donna* è, principalmente, la storia di una conversione, di uno svelamento, della conquista di una nuova coscienza di sé che avviene quasi attraverso la dimensione onirica del sogno, dello smarrimento, della confusione.

Mi sembra di poterlo quindi definire, in qualche modo, un romanzo mistico, perché proprio del misticismo sussume i valori di base principali: l'unione intima del soggetto con una realtà superiore, assoluta, diversa, ex-centrica in quanto fuori

¹⁶ Ricordiamo che, dopo la svolta costituita dall'abbandono del nucleo familiare, Sibilla entra in contatto con le più importanti esponenti del femminismo italiano di quegli anni, come Anna Maria Mozzoni, Giovanna Milli, Alessandrina Ravizza e, soprattutto, Anna Kuliscioff, sua grande amica, con cui condividerà alcuni posizionamenti estremamente duri verso gli uomini.

dalle forme ordinarie dell'esperienza; l'idealità; l'interpretazione della realtà che trascende dal sensibile.

Per poterci meglio addentrare nelle caratteristiche del testo che mi consentono questa definizione, dobbiamo rifarci ad alcune isotopie tematiche che si snodano attraverso il romanzo e lo significano sul piano discorsivo del testo.

4. *Le isotopie tematiche del misticismo in Sibilla Aleramo*

Nel definire l'autobiografia mistica si fa spesso riferimento al modello delle *Confessioni* agostiniane, in cui il percorso in cui si spinge l'io narrante segue alcune tappe tipiche che iniziano dal traviamiento e finiscono con l'estasi, dopo il passaggio attraverso il pentimento, la conversione e la rinascita.

Nel caso di Aleramo si possono rintracciare molti di questi *topic* nel livello discorsivo del testo, in cui si snocciolano una serie di isotopie, di temi ricorrenti che creano una certa coerenza a livello della manifestazione del testo stesso che fanno proprio riferimento ad un cambiamento di tipo personale, che diventa universale.

Il primo di questi temi è quello della morte, nella sua contrapposizione, a livello valoriale, con la rinascita. Nel testo, il passaggio dalla vita vecchia alla vita nuova, dalla vita terrena a quella spirituale è accompagnato, simbolicamente, da un percorso di abbandono della corporeità. Il suicidio è figura di questo tema e si manifesta in almeno due grandi momenti della narrazione. Il primo, quando Sibilla ricorda il tentato suicidio della madre:

Mia madre, dal pauroso asilo, m'incitava anch'ella. Ero persuasa che se la sventurata avesse incontrato in gioventù un motivo d'azione fuori dalla cerchia famigliare, ella non sarebbe stata annientata dalla sventura¹⁷.

E poi, quando lei stessa pensa alla morte come unico rifugio possibile per sfuggire all'infelicità:

Avevo dato l'addio alla vita semplicemente, fermamente, benché in un'ora di smarrimento; come ubbidendo a un comando venuto da lungi più che alla necessità imperiosa dell'istante. La mia esistenza doveva finire in quel punto: la donna ch'io ero stata fino a quella notte doveva morire¹⁸.

Troviamo, in questo passaggio, il senso ultimo del “sacrificio” di Sibilla: non può esserci una rinascita, in senso intellettuale ed emotivo, se non abbandonando definitivamente quella corporeità che ella ha conosciuto fino a quel momento. Come ben ci spiega Ugo Volli:

La sua struttura materiale [del corpo] e la sua apparenza non dipendono affatto solamente dai tratti universali, genetici e dall'esperienza soggettiva che lo anima e lo determina, ma ha innanzi tutto un'origine nella singola società di cui quella persona fa parte, nella sua complessa dimensione storica, sociologica, antropologica. Ciò significa che il corpo è anche e innanzi tutto culturale, cioè dipendente da un certo sistema di regole, di credenze, di aspettative, di valori, che sono definiti da ogni singola società¹⁹.

¹⁷ S. Aleramo, *Una donna*, cit., p. 98.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76

¹⁹ U. Volli, *Il corpo della danza*, reperibile on line <https://sites.google.com/site/profugovolli/pubblicazioni-difficilmente-reperibili>, p. 3.

Insomma, il corpo è uno strumento di mediazione tra noi e il mondo esterno, è il luogo di rappresentazione della nostra identità e soggettività, non solo ci rappresenta, ma parla per noi. Non può avvenire cambiamento interiore senza un percorso di allontanamento dalla nostra stessa corporeità, questo sembra suggerirci Sibilla.

D'altro canto il tema del cambiamento del corpo percorre *Una donna* già nella prima parte del libro, come narrazione del passaggio dalla vita infantile alla vita adulta:

Ricordo una mia fotografia dell'anno dopo. Ero già in fabbrica come impiegata regolare. Indossavo un abbigliamento ibrido, una giacchetta a taglio diritto con tanti taschini per l'orologio, la matita, il taccuino, sopra una gonnella corta. Sulla fronte mi si inanellavano tagliati corti, i capelli, dando alla fisionomia un'aria da ragazzo. Avevo sacrificata la mia bella treccia dai riflessi dorati cedendo alla suggestione del babbo. Quel mio bizzarro aspetto esprimeva perfettamente la mia condizione di allora. Io non mi consideravo più una bimba, né pensavo di esser già una donnina: ero un individuo affaccendato e compreso dell'importanza della mia missione, mi ritenevo utile e la cosa mi dava una illimitata compiacenza²⁰.

Questo passaggio ci consente di fare alcune brevi considerazioni sulla struttura formale del romanzo *Una donna*: i passaggi cruciali della vita di Sibilla sono sempre accompagnati da raffigurazioni visive molto forti che, invece, non compaiono in altri punti della narrazione. Questo non è un romanzo visivo, piuttosto è un romanzo introspettivo, intimo, sentimentale, perché muove le sue ragioni, come già sottolineato, proprio a partire da un percorso di riconoscimento dei sentimenti

²⁰ S. Aleramo, *Una donna*, cit., p. 13.

(dall'amore per il padre a quello per il figlio, dal disamore per la madre, che, poi, diventa pietà e comprensione, ecc.).

Ciò nonostante, in alcuni passaggi l'uso fotografico della parola diventa significato, oltre che forma dell'espressione²¹, assumendo la forza inaspettata di *punctum*, nel senso barthesiano del termine²².

Tornando alla questione tematica, la trasformazione del corpo, attraverso la morte, è uno snodo chiave per una lettura mistica dell'autobiografia di Aleramo. D'altra parte, lo è anche da un punto di vista eminentemente pratico: dopo il suo tentativo di suicidio le vengono dati gli strumenti per avvicinarsi alla scrittura, che diventa prima un rifugio e poi una liberazione.

Mi portò a casa un grosso fascicolo di carta bianca che guardai sentendo il rossore salirmi alla fronte [...] mi trovai colla penna sospesa in cima alla prima pagina del quaderno. [...] E scrissi, per un'ora, per due, non so. Le parole fluivano, gravi, quasi solenni: si delineava il mio momento psicologico; chiedevo al dolore se poteva diventare fecondo [...] Seguì un intenso, strano periodo, durante il quale non vissi che di letture, di meditazioni e dell'amore di mio figlio²³.

Fogli e penna, così inizia il cammino di liberazione di Rina e questo percorso viene riconosciuto in modo evidente anche dal figlio, che quando la vede piangere la esorta a scrivere:

²¹ Ad esempio: «Accanto ad impressioni visive si svolgeva in cento frammenti il filo delle mie considerazioni sulla vita, tendenti ad orientarsi in una connessione, in un organismo», *ibid.*, p. 97, «Per giorni maturai nello spirito ciò che in quella notte avevo veduto» *ibid.*, p. 162, e così via.

²² R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Parigi 1980.

²³ S. Aleramo, *Una donna*, cit., p. 79.

«Mamma, mamma, non piangere; scrivi, mamma, scrivi... io sto buono; non piangere!»²⁴.

Il passaggio definitivo verso la nuova dimensione avviene, per la protagonista, con una dipartita che rappresenta simbolicamente la fine prima dell'inizio, una resurrezione: il caro amico dottore muore e produce una sorta di eredità intellettuale in Sibilla, che gli riconosce il merito d'essere stato l'unico uomo nella sua vita a trattarla come pari (cosa che nemmeno l'amato padre aveva saputo fare).

Subito dopo la sua morte la giovane scrive: «non cominciava ora la giovinezza? [...] mi sembra di non poter raccontare quei primi mesi di vita romana, così come non ho potuto raccontare la mia infanzia»²⁵.

Perché questa resurrezione sia completa, però, bisogna anche espiare i peccati, passare attraverso l'agostiniano pentimento. Sibilla lo fa in due modi e momenti diversi del romanzo.

Innanzitutto, per liberarsi di ciò che è terreno (e quindi valorizzato negativamente) si sottrae alla vita sociale e attua una forma definitiva di reclusione:

venivo chiusa a chiave [...] Quella reclusione non mi offendeva: provavo una specie di voluttà in quell'annientamento d'ogni mio senso ribelle, in quella schiavitù da orientale. Era, infondo, ancora il riposo, la riparazione delle forze. Pensavo al mio carceriere con una pietà sempre più larga con una rassegnazione quasi serena²⁶.

Sebbene imposta dal marito, questa reclusione non è vissuta con rabbia, bensì con accoglimento perché necessaria.

²⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶ *Ibid.*, p. 79.

Infine, proprio negli ultimi passaggi del romanzo, con il sacrificio del figlio, immolato sull'altare di una causa più grande, umana potremmo dire, ineluttabile e drammatica, ma fortemente voluta. Sibilla ci dice:

perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea della immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena. Tutte abbiamo, a un certo punto della vita, la coscienza di quel che fece pel nostro bene chi ci generò; e con coscienza il rimorso di non aver compensato adeguatamente l'olocausto della persona diletta. Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. Se una buona volta la catena si spezzasse e una madre non sopprimesse in sé la donna e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità?²⁷.

Il modello culturale sulla maternità è quello di un corpo-utero, un corpo contenitore, il cui significato si completa solo con la condizione di madre. Si tratta di un corpo che diventa significativo in funzione di un ruolo e su cui, dunque, qualunque variabile si ponga come elemento di disturbo rispetto ad una norma che vede la maternità come fine ultimo dell'esistenza femminile, perché espressione di un contenuto che si sostanzia nella natura stessa del corpo della donna, deve essere estirpata. Sarà questo il grande lascito di *Una donna* al pensiero femminista di quel tempo: il rifiuto della maternità come fine. È questo, forse, il passaggio in cui, più che altrove, si può comprendere il senso ultimo del titolo del romanzo: come ci fa notare anche Caterina Negro, una donna è colei che rivendica la dignità di

²⁷ *Ibid.*, p. 161.

vivere rifiutando l'etica imposta (o a volte autoimposta) del sacrificio della sua persona a favore del suo ruolo²⁸.

5. Conclusioni

Mi avvio, dunque, a brevi e parziali conclusioni.

La questione della maternità e della donna come persona è il fulcro pulsante dell'opera di Sibilla Aleramo. Va detto che il libro è dedicato, dalla donna, a suo figlio, quel figlio che decide di lasciare per ritrovare se stessa (per rinascere) e che per lunghi anni non la perdonerà per l'abbandono subito.

In qualche modo dunque *Una donna* è anche il percorso di espiatione di una colpa, una giustificazione, una dovuta spiegazione al sacrificio compiuto in nome di qualcosa di più grande dell'amore per un figlio.

Il percorso tematico che abbiamo delineato, dunque, attraverso la morte, l'abbandono della corporeità, l'espiatione, il sacrificio, dà origine ad un complesso quadro valoriale che potremmo riassumere nella relazione tra ambiente di famiglia (il qui) con la follia, la natura, la prigionia, che va ad opporsi alla libertà, ovvero all'ambiente extra-famigliare (altrove), alla saggezza e alla libertà (rinascita).

E infatti Sibilla trova la sua salvezza fuori dalle mura domestiche, fuori dalle Marche, fuori dalla dimensione piccola del paese a favore della metropoli (Roma e Milano), fuori dal ruolo a lei assegnato per nascita, in quanto donna.

Nel 1963 Betty Friedan scriverà *La mistica della femminilità*, un libro in cui l'attivista statunitense cerca di dare una

²⁸ Cfr. C. Negro, *op. cit.*

spiegazione al problema inespresso che rende infelici, depresse e predisposte all'abuso di alcol e psicofarmaci le donne americane degli anni '60. Friedan dice che questo problema è il risultato di un inganno che prende il nome di “mistica della femminilità”, a causa della quale milioni di americane hanno rinunciato ai loro sogni di realizzazione professionale, per dedicarsi esclusivamente alla maternità e alla vita casalinga.

Aleramo precede di molti anni Betty Friedan, ma forse possiamo per assonanza definire anche *Una donna*, come un libro di accusa contro la mistica della femminilità.

Federica Turco

IV. Il diario di Maria Ravaglioli: l'«autobiografia» spirituale della madre di Nennolina*

di Marco Papasidero

Maria Ravaglioli (1891-1961) nacque a Dovadola, nell'allora provincia di Forlì – oggi Forlì-Cesena –, da Antonio e Caterina Camprincoli. Nel 1918, dopo quattro anni di fidanzamento, protrattosi a causa della Prima Guerra Mondiale, sposò Michele Meo (1889-1951), archivista presso il Ministero dell'Interno, insignito nel 1932 dell'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia e nel 1934 del titolo di Cavaliere Ufficiale; nel 1921 divenne terziario dell'Ordine francescano, ministro e presidente della Congregazione presso la basilica di Sant'Antonio in via Merulana per nove anni, e infine presidente dell'Unione Uomini di Azione Cattolica, a cui si era iscritto nel 1947, sempre presso Santa Croce. Dal matrimonio nacquero quattro figli. Nel 1919 venne alla luce Giovanni, che però all'età di un anno e mezzo si ammalò di enterocolite durante una vacanza con i genitori e morì nel 1921. Nel 1922 nacque Margherita, l'unica figlia a divenire adulta. Nel '24 fu la volta di Carmela, che morì, appena due anni dopo, a causa di una broncopolmonite, soprag-

* Questo contributo è parte del progetto NeMoSanctI (nemosancti.eu), che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

giunta dopo un lungo periodo di malattia. Infine, nel 1930, arrivò l'ultimogenita, Antonietta, che morì a soli sei anni e mezzo a causa di un sarcoma.

Maria era molto attiva nell'Azione Cattolica e per il suo impegno e la sua attitudine ricoprì il ruolo di dirigente parrocchiale di AC, mentre era anche presidentessa delle Conferenze femminili di San Vincenzo de' Paoli nella parrocchia di Santa Croce in Gerusalemme di Roma¹.

Quella di Maria Ravaglioli sarebbe di per sé una storia ordinaria nella sua semplicità, ma c'è un tratto che la rende meritevole di attenzione. La donna è infatti la madre di Antonietta Meo (1930-1933), meglio nota come Nennolina, la bambina che, morta all'età di soli sei anni e mezzo, venne dichiarata Venerabile il 17 dicembre 2007, con la promulgazione del decreto sulle virtù da parte di papa Benedetto XVI². La piccola, fin dagli ultimi anni della sua vita, e in quelli successivi, aveva suscitato un profondo interesse in quanto dotata di un'inedita maturità spirituale per quell'età. Nata a Roma il 15 dicembre 1930, ultima dei quattro figli di Maria Ravaglioli e Michele Meo, trascorse inizialmente anni spensierati e felici. All'età di cinque anni, apparentemente dopo una brutta caduta, cominciò ad avere seri problemi al ginocchio sinistro, e dovette sottoporsi a dolorose

¹ Relativamente alla realtà femminile di AC si veda C. Dau Novelli, *Unione femminile cattolica italiana*, in *Dizionario del fascismo*, II, a cura di V. de Grazia e S. Luzzatto, Einaudi, Torino 2005, pp. 756-757; A. Barelli, *La sorella maggiore racconta...*, a cura di S. Ferrantin e P. Trionfini, AVE, Roma 2015.

² Sulla sua figura si veda G. Bella, *Meo, Antonietta (Nennolina)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Prima appendice, Città Nuova, Roma 2004, coll. 903-904; L. Borriello, *Antonietta Meo*, in *Dizionario di Mistica*, a cura di L. Borriello, E. Caruana, M.R. Del Genio, N. Suffi, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1998, pp. 124-128.

iniezioni. Le venne presto diagnosticato un sarcoma, che in poche settimane la portò all'amputazione della gamba. La tenacia e la forte serenità con cui affrontò la degenza, nonostante momenti di sofferenza, dovuta, ad esempio, alle medicazioni, contribuirono alla circolazione dell'idea che fosse una "bambina santa"³. Nonostante si fosse ripresa e avesse ricominciato a frequentare l'asilo e poi le scuole elementari, il male di Antonietta si ripresentò nuovamente, questa volta ai polmoni e alla testa. Venne operata, ma le sue condizioni, ormai disperate, la portarono alla morte, avvenuta il 3 luglio 1937. Nonostante l'interesse che questa figura può avere anche per la storiografia, l'oggetto di questo contributo non è la "bambina santa" Antonietta, ma proprio la madre. Il motivo di questa scelta è legato al desiderio di dedicare spazio alle madri dei santi⁴, cercando di capire in che modo la loro esperienza fosse stata influenzata dalla relazione con i figli elevati agli onori degli altari. Ad ogni modo, Nennolina verrà citata più e più volte, perché ciò che contradd-

³ Su questo specifico aspetto si veda E. Chiais-M. Papasidero, *«Ti scrive la rosa più odorosa di questa famiglia»: la "santa bambina" Antonietta Meo tra storia e semiotica*, in *Italia Contemporanea* [in press]; si veda anche, sebbene il caso di Antonietta risulti poco più che accennato: H. Sławiński, *Wychowanie w rodzinie do słuchania słowa Bożego*, in *Ruch biblijny i liturgiczny*, LXII.1, 2009, pp. 39-51, in particolare pp. 48-49; M. Grzywacz, *"Czy pójdę do nieba?" – Prolegomena do badań nad duchowością dzieci*, in *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Fenomen Wieczności*, XV, 2016, pp. 63-73, in particolare pp. 72-73.

⁴ Ho già iniziato ad approfondire il tema alcuni anni fa: M. Papasidero, *Le madri di fronte ai sogni di predestinazione della santità nel Medioevo*, in *Maternità e Monoteismi / Motherhood(s) and Monotheisms*, a cura di G. Pedrucci, Quasar, Roma 2020, pp. 231-245.

distinse gran parte dell'esperienza spirituale della madre – almeno quella di cui siamo a conoscenza – fu il rapporto con la bambina.

Maria è autrice di un ricco diario autobiografico, redatto nel corso degli anni, e completato dopo la morte dell'ultima figlia. Questa autobiografia rispose alla necessità della madre di tenere nota delle proprie esperienze familiari, in particolare nel contatto con quella bambina così speciale come appariva ai suoi occhi e a quelli di molti altri. Il diario, la cui conclusione e messa in ordine venne sollecitata proprio dall'Azione Cattolica, che si interessò alla promozione della causa, al fine di fornire riprova e documentazione della santità di Antonietta, è un'importante fonte storica confluita poi negli atti del processo per la beatificazione della bambina, ancora non avvenuta. Il testo contiene in prevalenza informazioni sulla piccola, ma al contempo, essendo Maria la persona che le fu più vicina, anche su di lei. Ogni episodio, ogni momento di dolore, ogni gioia vissuta da Antonietta o dagli altri figli, trova eco nell'esperienza di Maria. Il volume, dunque, anche se viene in genere letto per accedere all'esperienza biografica di Nennolina, è una straordinaria autobiografia spirituale involontaria, che rivela come la donna percepì, visse e affrontò i dolori che colpirono la sua famiglia, e il modo in cui provò a rielaborarli per collocarli in un orizzonte di significato più alto.

Dopo un primo paragrafo, relativo alla presentazione del diario, passerò a delineare l'esperienza spirituale di Maria, ponendo l'attenzione sulle gioie e, in particolare, sul ruolo che ebbe per lei la sofferenza, che tanto caratterizzò una parte della sua vita. Quindi proporrò alcune riflessioni sulla lettura degli eventi che la donna, al momento di scrivere il diario, compì, e sull'aspirazione che i figli divenissero "santi", che elaborò fin

dal primogenito. Nelle conclusioni, infine, cercherò di delineare il suo profilo personale e spirituale.

1. *Il diario come “autobiografia spirituale”*

Prima di entrare nel merito dell'esperienza spirituale di Maria Ravaglioli, è bene fare qualche riflessione sulla principale fonte a nostra disposizione, il diario. Scritto con la collaborazione del marito, venne pubblicato solo molti anni più tardi, e in particolare dopo che la figura di Nennolina raggiunse il primo stadio della “santità cattolica”, cioè lo *status* di Venerabile, ottenuto con il riconoscimento dell'eroicità delle sue virtù. Oltre a essere incluso nella *Positio super virtutibus*⁵, che però non è un documento pensato per la diffusione del culto, venne pubblicato per la prima volta nel 2002⁶, e riedito nel 2008⁷. La tardiva pubblicazione di questo testo è dovuta al fatto che ciò che maggiormente aveva colpito e interessato una parte di opinione pubblica era stata l'esperienza biografica complessiva della bambina, e

⁵ Congregatio de Causis Sanctorum, *Beatificationis et Canonizationis Servae Dei Antoniae Meo (v. d.: “Nennolina”) puellae (1930-1937). Positio super vita, virtutibus et fama sanctitatis*, Roma, Tipografia Nova Res, s.r.l., 2007, postulatore Mons. Mario Sensi [da ora in poi: *Positio*].

⁶ M. Meo, *Ricordi della mamma di Nennolina*, a cura di P. Vanzan, AVE, Roma 2002.

⁷ Questa è l'edizione a cui rimanderò all'interno del testo: M. Meo, *Nennolina: una mistica di sei anni. Diario della mamma*, a cura di P. Vanzan, AVE, Roma 2008. Si precisa che la donna viene sempre indicata in tutte le pubblicazioni con il cognome del marito, qui farò altrettanto esclusivamente per i riferimenti bibliografici.

per questo venivano fatte circolare le bio-agiografie⁸ e le letterine, scritte parzialmente dalla stessa Antonietta, fonte di primo piano per l'accesso alla sua spiritualità⁹.

Il diario venne redatto con la collaborazione del marito Michele – il cui peso nell'effettiva stesura del testo non è chiaro, anche se sembrerebbe si sia trattato più di un contributo alla memoria degli eventi che alla scrittura –, ed è privo di una vera e propria scansione in capitoli. Una revisione del testo, con una più opportuna suddivisione del contenuto, è stata messa in atto dalla figlia Margherita, che a distanza di anni, da adulta, lo riprese cercando di ordinarlo ulteriormente inserendo dei capitoli numerati e preceduti da un titolo. Purtroppo, questa scansione è presente soltanto nell'edizione del testo inclusa nella *Positio*. Il diario copre il periodo che va dal matrimonio di Maria alla morte di Antonietta (1914-1937) e dedica uno spazio, seppur breve, anche ad altre esperienze che non coinvolgono in modo diretto la bambina, come l'unione con il marito Michele, la nascita e la breve vita di Giovanni e Carmela, il profondo impegno in Azione Cattolica e nelle Conferenze di San Vincenzo de' Paoli. La figura di Maria emerge dal testo in modo chiaro, anche se essa tende a sfumarsi parzialmente quando entra in scena Nennolina. Ciò avviene perché il fine della madre era quello di

⁸ Le prime bio-agiografie su Nennolina uscirono a pochi mesi o anni dalla sua morte. Tra queste si ricordano: M. Calbucci, *Piccola storia di un raggio di sole*, A.I.C., Roma 1938 e M. De Jesus, *Fiaccola Romana: Antonietta Meo (Nennolina)*, L.I.C.E., Torino 1939. Ne seguirono poi molte altre, alcune delle quali pubblicate recentemente, dopo la promulgazione del decreto sulle virtù.

⁹ A. Meo, *La preghiera per gli altri. Le lettere di Nennolina*, presentazione di S. E. Card. Angelo Comastri, Jaka Book, Milano 2008.

dare il più ampio spazio possibile a ciò che ricordava della bambina, ritagliandone un po' per se stessa nei casi in cui le proprie riflessioni o i propri gesti poteva contribuire a meglio mettere a fuoco la presunta esperienza di santità di Antonietta. Per questo motivo, il diario è un'interessantissima fonte storica indiretta, attraverso cui è possibile accedere, almeno parzialmente, alla dimensione spirituale di Maria, leggendo tra le righe o attingendo ai numerosissimi episodi che la videro coinvolta. Trattandosi di un diario, la narrazione è condotta in prima persona e il punto di vista del narratore coincide con quello dell'autrice¹⁰. Pur attingendo ad appunti e note prese durante gli anni, il testo ha una dimensione retrospettiva, in quanto osserva tutti gli eventi occorsi da un punto di vista collocato dopo la morte della bambina. Numerosi sono infatti i luoghi del testo in cui Maria commenta quanto sta narrando alla luce di ciò che sarà della sua piccola Antonietta. La narrazione è piana, scorrevole, piacevole, con occasionali errori ortografici. Lo stile è semplice anche se non privo di una certa attenzione formale, probabilmente frutto del desiderio della madre di mettere in atto una scrittura, sì, piana, ma gradevole alla lettura e, a suo modo, coinvolgente. Numerosi gli accenti lirici, legati ai frequenti episodi dolorosi dell'esperienza Ravaglioli-Meo, descritti con abilità e incisione. Relativamente alle finalità della scrittura, due frasi di Maria contribuiscono a chiarire in modo preciso il perché redasse quel diario. La prima è una dedica («Alla mia cara Margherita, perché ricordi la sua sorellina attraverso gli episodi in maggior parte da lei stessa vissuti»)¹¹, rivolta alla figlia più grande, alla quale

¹⁰ G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, pp. 255-256.

¹¹ M. Meo, *Nennolina: una mistica di sei anni*, cit., p. 11.

viene simbolicamente consegnato il manoscritto del diario affinché potesse mantenere un ricordo della sorellina. La seconda, molto più formale e storicamente rilevante, è posta all'inizio del diario e spiega l'effettiva motivazione che spinse alla scrittura:

Per obbedire al consiglio di un molto Rev.do Padre iniziamo, oggi [15 agosto 1941] (io, e mio marito per quello che ricorda), a scrivere in questo quaderno i ricordi relativi alla vita della nostra cara Antonietta, affinché essi rimangano a nostro conforto e per la verità¹².

La composizione, dunque, è orientata dal punto di vista della finalità, in quanto serve a fissare i ricordi in merito alla bambina, e non, o non solo, per un semplice obiettivo familiare («a nostro conforto»), ma per mantenere una traccia sicura dell'esperienza di Antonietta («per la verità»)¹³, probabilmente in vista dell'apertura di un processo di canonizzazione.

Una precisazione deve poi essere fatta sul titolo di questo contributo, in cui il diario di Maria viene definito un'autobiografia spirituale. Rispetto a molti casi della tradizione cattolica, in cui la scrittura di un diario era finalizzata a narrare quanto l'autore o l'autrice esperiva dal punto di vista della propria spiritualità¹⁴, nel caso del diario di Maria questi tratti sono contenuti nei luoghi del testo che fanno da cornice alla biografia di

¹² Questa nota non è riportata nell'edizione AVE, ma solamente in quella inclusa nella *Positio, Summarium super virtutibus, Doc. proc. – C) Diario*, pp. 230-231.

¹³ Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

¹⁴ Oltre a citare uno dei primi esempi di autobiografia spirituale, come le *Confessioni* di Agostino, ricordo lo specifico filone di diari, redatti da mistiche prevalentemente in età moderna e contemporanea, su richiesta dei pro-

Antonietta. Come detto, però, questo elemento non intacca l'attendibilità del diario come documento storico, quantomeno utile, se non indispensabile, per consentirci di penetrare all'interno dell'esperienza spirituale di Maria. Letto in questa prospettiva, esso ha dunque una specifica valenza autobiografica – relativa alla scrittura del sé, inteso anche nella dimensione di un sé familiare –, e spirituale, perché l'autrice non fa altro che leggere costantemente ogni episodio, bello o brutto che fosse, alla luce di un disegno e di una volontà che sovrasta l'esperienza del qui e ora. A tal proposito, la scrittura autobiografica, come ogni altra scrittura, è contraddistinta da una serie di ingredienti preliminari che l'autore, anche se non ne è concretamente consapevole, considera prima e durante la stesura del proprio diario¹⁵. La consapevolezza di Maria di scrivere un testo finalizzato a ripercorrere la “memoria di santità” della sua piccola Antonietta, ma che mette anche alla prova se stessa e la sua spiritualità, non può non influenzare la messa per iscritto e l'ordinamento dei ricordi. È dunque in atto un processo di negoziazione, durante il quale Maria, con il contributo del marito, elabora, seleziona,

pri direttori spirituali. Il caso della *Vida* di Teresa d'Avila (1515-1582) è certamente emblematico, e trova eco in molti altri diari successivi scritti con il medesimo fine: esporre le esperienze del corpo e, soprattutto, dell'anima. Per il Novecento cito, a mero titolo esemplificativo, il diario di Gemma Galgani (1878-1903) e, fuori dall'Italia, quello di Faustina Kowalska (1905-1938), intitolato *Miłosierdzie Boże w duszy mojej* (*La Misericordia Divina nella mia vita*).

¹⁵ Sull'autobiografia come stile si veda J. Starobinski, *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino 1973, pp. 204-216.

rilegge, interpreta, ricodifica la propria vita, mettendola poi nero su bianco¹⁶.

2. *La sofferenza come cifra della spiritualità*

Ho già accennato nell'introduzione ai numerosi lutti che colpiscono la famiglia Meo nel corso degli anni. Su questi eventi così tragici si innestò parte dell'esperienza spirituale di Maria, spesso delineata con accenti di sofferenza. Maria si sforzò di accettare che il dolore causato nella sua vita dalla perdita di due figli e dalla grave malattia di una terza, poi morta anch'essa, fosse da vivere all'insegna della remissività nei confronti di Dio e non della rabbia o della non accettazione. Tale atteggiamento, certamente difficile da tenere per una madre, trova concretezza fin dalla prima grande prova personale: la morte del piccolo Giovanni. Il bambino aveva contratto l'enterocolite durante una gita con i genitori. Nel diario, Maria ricorda il momento in cui, mentre il piccolo agonizzava, lei si inginocchiava davanti all'immagine della Madonna di Pompei – che era stata eletta a patrona del suo matrimonio –, intonando l'Ave Maria ad alta voce. Dopo la perdita dolorosa di Carmela, la terza figlia, fu la volta di Antonietta.

La gestazione si rivelò particolarmente difficoltosa, tanto che Maria dovette trascorrere molto tempo seduta, per non fare sforzi. Anche in questi momenti la dimensione spirituale plasmò

¹⁶ Sul processo di elaborazione dei ricordi e della memoria si veda U. Fabietti-V. Matera, *Memoria e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma 1999; *Figure e forme della memoria culturale*, a cura di F. Fiorentino, Quodlibet, Macerata 2011; P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2012.

l'esperienza vissuta, facendola propendere per una scelta simbolica: «[...] un giorno pensai di offrire a Gesù il dolore che inevitabilmente procura la nascita di una creatura e quindi di soffrire in silenzio. Così avvenne con l'aiuto di Dio»¹⁷. La sofferenza fisica trovava quindi un significato nella sua offerta a Dio. Poco tempo prima, ciò era stato possibile con il piccolo Giovanni.

Sul tema della sofferenza e del modo in cui essa incise sulla spiritualità di Maria, è utile chiamare in causa il periodo immediatamente precedente all'amputazione della gamba di Antonietta e quello subito successivo. Nei giorni in cui la bambina era ricoverata presso la Clinica Santo Stefano Rotondo – oggi Calvary Hospital – in attesa dell'imminente operazione, Maria e Michele tornavano la notte a casa, dedicandosi, lungo la strada di ritorno, alla preghiera e dialogando per farsi forza. Maria, in particolare, sempre nel diario, quindi molti anni dopo aver vissuto quel momento, scrive:

[...] se il nostro Dio, che è più tenero di una madre, che ci ama in modo incomprensibile, per noi povere e deboli creature, permetterà che alla nostra bimba sia tagliata una gamba, lo farà certamente per un fine di bene, che ora a noi sfugge, ma che è sicuro, e quindi abbandoniamoci alla sua volontà e Lui darà a lei e a noi la forza di farla. E la nostra preghiera saliva, saliva, e nei nostri cuori scendeva una dolcezza fatta di sofferenza e di amore¹⁸.

È qui presente un ingrediente che contraddistinse molti momenti di quegli anni, cioè la compresenza tra amore e sofferenza, serenità data dall'adesione alla volontà di Dio e dolore

¹⁷ M. Meo, *Nennolina: una mistica di sei anni*, cit., p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 92-93.

per le tremende circostanze. In quella sofferenza così atroce per dei genitori, Maria trovò l'occasione per fortificare e saggiare ogni oltre possibilità la sua fede. Non sappiamo se il pensiero espresso da questo passaggio del diario corrisponda in modo esatto a quanto realmente provato quella sera di ritorno a casa insieme al marito, certamente però fa comprendere, almeno nella rielaborazione personale che la donna mise in atto alla scrittura del diario, quanto fosse per lei necessario piegarsi alla volontà di Dio, anche solo come strategia per smettere di lottare contro una realtà avversa. Il momento della scrittura è certamente più lucido, ma lascia intravedere il dramma di quella sera. Ad ogni modo, l'amputazione venne eseguita, causando ulteriori indicibili sofferenze ai genitori. In particolare, la madre era scossa dal dover comunicare alla bambina, dopo l'operazione, che non avrebbe più avuto la sua gamba.

Superato quel tragico momento, in cui Antonietta sembrò manifestare una maturità veramente poco comune, e da fare invidia se messa a confronto anche con esperienze di persone adulte, il rientro a casa fu segnato da un altro piccolo episodio significativo per comprendere come la madre si sforzasse di coltivare, attraverso il dolore, l'amore e l'abbandono a Dio. Per far temporaneamente camminare la bambina, in attesa della gamba ortopedica, vennero acquistate delle stampelle:

[...] poi, invocai il Signore, e svelta, svelta, aprii il pacco e, presele sulle braccia [le grucce], andai difilato in camera mia e, davanti all'immagine del S. Cuore di Gesù, mi chinai a baciare le grucce, che tenevo stese, come offerta, sulle braccia tese; e offrendole realmente a Lui, datore di ogni bene, le accettai per amor suo¹⁹.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 120-121.

L'apertura della confezione che conteneva le stappelle suscitò grande amarezza nel cuore di Maria, e per superarlo non poté fare altro che convertire anche quel momento, come fatto con tanti altri in precedenza, in un tentativo di offerta della sofferenza a Dio. La preghiera che la donna rivolse al Signore, raffigurato in camera, con in mano le grucce della bambina, è un atto obbligato nel percorso di permanenza presso Dio e nella propria fede che ella sta profondamente, e a volte con fatica, mettendo in pratica giorno per giorno. Sembra quasi un'azione "violenta" quella che Maria esercita su se stessa, cercando costantemente di vivere la propria vita, anche nei momenti di sofferenza, all'insegna della fede cattolica, intorno alla quale aveva plasmato tutto il suo cammino di donna, sposa e madre.

Accanto alle grandi sofferenze, Maria sperimentò, com'è naturale, anche tante gioie, in genere connesse con la dimensione spirituale. I momenti in cui appare gioiosa e piena di vitalità sono relativi a specifici ambiti della sua vita familiare e di impegno pastorale.

L'esperienza di Maria in Azione Cattolica era davvero per lei fonte di entusiasmo. La sua fede trovava nelle attività che svolgeva, non solo lì, ma anche nelle conferenze di San Vincenzo de' Paoli, un momento di traduzione in atto del suo credo. Ad esempio, nel '34 aveva preso a frequentare la scuola di propaganda dell'Azione Cattolica, per diventare propagandista dell'operato dell'associazione, circostanza che visse in modo molto positivo²⁰. Afferma infatti:

²⁰ Antonietta segnalò più volte alla madre che Gesù non voleva che lei frequentasse quella scuola, o perlomeno che fosse necessario che non vi si recasse più. Infatti, nonostante l'impegno di Maria, alla fine non svolse mai quella attività: la frequenza della scuola di propaganda rimase un tassello della formazione spirituale personale della donna.

In quell'epoca frequentavo la scuola di propaganda di Azione Cattolica, che era per la mia anima un vero alimento spirituale, e credo di non aver mai in vita mia fatto cosa alcuna con più gioiosa soddisfazione²¹.

L'esperienza viene vissuta come un momento di crescita e rinvigorimento spirituale, ed è per questo che è da lei ritenuta fonte di estrema gioia. Maria frequentava con assiduità la chiesa, e delle volte prese parte anche a delle cerimonie nella basilica di San Pietro. Tra queste, ricorda con grande trasporto quando assistette, nel 1920, alla canonizzazione, avvenuta nel medesimo giorno, di santa Margherita Maria Alacoque (1647-1690) e di san Gabriele dell'Addolorata (1838-1862). Margherita, tra l'altro, era il nome dato a una delle figlie, e Gabriele, nella forma femminile Gabriella, era il terzo nome di Antonietta. In quell'occasione, colpita dal grande fasto e dalla solennità della celebrazione, scrive nel suo diario: «credevo di essere stata trasportata nell'anticamera del Paradiso»²². Un altro esempio risale al Giubileo della Redenzione del 1933. Antonietta all'epoca aveva quasi tre anni e non manifestava alcun segno della terribile malattia che di lì a poco l'avrebbe colpita. Maria, recandosi con tutta la famiglia a visitare le basiliche di Roma – tra cui quella di Santa Maria Maggiore –, sperimentò momenti di grande serenità, vedendo da un lato la sua piccola crescere forte e curiosa, sempre più attratta dalla fede anche grazie al suo aiuto e ai suoi insegnamenti, e dall'altro potendo soddisfare la propria sete di spiritualità.

Dopo la morte di Giovanni e Carmela, e durante la grave malattia di Antonietta, vivere la spiritualità per Maria significava

²¹ *Ibid.*, p. 64.

²² *Ibid.*, p. 18.

mescolare gioia e dolore, il desiderio di abbandonarsi alla volontà di Dio – conferendo così un preciso orizzonte di significato a quanto stava colpendo la sua famiglia – e l’ardente desiderio della guarigione della bambina. Un esempio, tra i tanti, proviene dal viaggio che Maria fece a Torino, durante il quale si trovò a visitare la basilica di Santa Maria Ausiliatrice, in cui era custodito il corpo di san Giovanni Bosco (1815-1888)²³. Relativamente a quell’occasione, vissuta con gioia e dolore al contempo, Maria afferma:

[...] Pregai molto; ero molto commossa; poi, osservando i molti attestati di grazie ottenuti per sua intercessione, mi trovai a dire un po’ agramente: ma S. Giovanni: tu volevi bene solo ai maschi? Altrimenti avrei ottenuto le grazie alla mia Antonietta²⁴.

È chiaro come dentro la mente di Maria si stesse giocando la partita tra due dimensioni cruciali della sua vita: quella dello slancio verso Dio e i suoi santi, e quella più terrena, familiare, che spinge naturalmente una madre a desiderare la guarigione della figlia malata. Pregando e commovendosi presso la tomba di don Bosco, Maria si affidava a lui, ma al contempo non

²³ Non è un caso che una donna così impegnata nella pastorale fosse attratta dalla figura di Don Bosco, grande santo sociale di Torino. Per un suo profilo si veda P. Stella, *Don Bosco*, Il Mulino, Bologna 2001.

²⁴ M. Meo, *Nennolina: una mistica di sei anni*, cit., p. 125.

riusciva ad accettare completamente quanto era accaduto, ovvero che la gamba della sua piccola Antonietta era stata amputata, e quindi rimproverava il santo²⁵.

Il conflitto tra una gioia terrena e l'adesione a una volontà superiore rimase a lungo aperto. La compresenza di opposte emozioni – dolore e consolazione – trova posto ad esempio in occasione della Prima Comunione di Antonietta, ricevuta la notte del Natale 1936. Scrive la madre: «Il dolore e la consolazione si trovavano in me in un'armonia perfetta e non avrei voluto fosse accaduto diversamente»²⁶.

La stessa Maria, che trovava consolazione nello slancio spirituale che la figlia manifestava durante la sua malattia, visse comunque, com'è normale, il dolore della perdita della sua piccola, anche se esso venne tamponato dalla consapevolezza che la figlia fosse ormai in paradiso. Il dolore, dopo la serenità dei primi mesi, si riaffacciò poco tempo dopo: «quando alla fine dell'anno 1938 un dolore grave mi colpì nel più intimo dell'anima, allora piansi anche la mia Antonietta e sentii tutto lo strazio di una mamma che perde la sua creatura così tenera e affettuosa come la mia Antonietta»²⁷.

²⁵ La storia del cristianesimo è costellata da episodi relativi al rapporto, a volte coercitivo, esistente tra devoto e santo. Quest'ultimo, specie in età medievale e moderna, era talvolta "costretto" a operare miracoli pena l'"umiliazione" delle sue reliquie o delle statue che lo raffiguravano. In proposito si veda P.J. Geary, *L'humiliation des saints*, in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, XXXIV.1, 1979, pp. 27-42; Id., *Living with the Dead in the Middle Ages*, Cornell University Press, New York 1994, pp. 95-115.

²⁶ M. Meo, *Nennolina: una mistica di sei anni*, cit., pp. 158-159.

²⁷ *Ibid.*, p. 237.

3. *Lo sguardo spirituale di Maria*

L'“autobiografia spirituale” di Maria Ravaglioli è una costante rielaborazione di quanto intercorso alla sua famiglia, nel tentativo di collocare ogni singolo evento, specie se doloroso, all'interno di un orizzonte di senso chiaro e rassicurante. Tale atteggiamento viene messo in atto fin dall'inizio, ma trova certamente una più matura consapevolezza nel momento di completamento del diario, dopo la morte di Antonietta. Quell'evento, culmine dell'esperienza di dolore della donna, ma anche di avvio di una nuova riflessione sulla “santità” della bambina, contribuisce alla rilettura di ogni aspetto della sua esistenza. Per esempio, parlando della propria vita matrimoniale e del desiderio di maternità, incinta di Giovanni, Maria scrive:

Mio marito desiderava molto i figliuoli, io non troppo; per la verità devo dire che quando seppi di essere in stato interessante sentii un'angoscia che senza sapere mi fece piangere; poi la gioia prese il sopravvento e fu completa. Questo fatto si è ripetuto per tutti i figliuoli, esclusa Margherita, e io credo fosse un segreto presentimento della loro fine immatura. Ripeto per chiarezza che questo avveniva solo al primo momento e che per Antonietta fu un'angoscia più grande e più lunga, forse perché per lei avrei dovuto soffrire di più²⁸.

In queste poche righe del diario è contenuto il metodo che Maria applica *ex post* alla sua vita, rileggendo sensazioni e sentimenti provati molti anni prima della scrittura del testo. L'angoscia è il sentimento che la donna ricorda come elemento caratterizzante i primi istanti della maternità, quelli legati alla

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

consapevolezza di essere incinta. Dopo aver vissuto però quattro gravidanze, e aver perso tre figli, Maria interpreta quella sensazione non come un respingimento del desiderio di essere madre – anche se dichiara che, al contrario del marito, non aveva «troppo» desiderio di dare alla luce dei figli –, ma come un segno presagio della futura sorte che li avrebbe attesi²⁹. Infatti, se nei casi di Giovanni, Carmela e Antonietta aveva sentito quell'angoscia fino alle lacrime, al contrario per Margherita, l'unica figlia diventata adulta, ciò non era avvenuto. Come se non bastasse, Maria rilegge l'angoscia più duratura che aveva provato quando era in attesa di Antonietta, come un probabile («forse») segnale della sofferenza che le avrebbe cagionato. L'angoscia, infatti, non è solo un segno della sorte dei bambini, ma soprattutto un presentimento della sofferenza che lei stessa, come madre, avrebbe potuto patire³⁰. E proprio per Antonietta

²⁹ L'agiografia, in particolare quella di età medievale, ci ha abituati a considerare il sogno come possibile presagio della futura santità dei figli. Nel caso di Maria e Antonietta questa dinamica sembra assente, in quanto il presagio, di sofferenza e non di santità, viene affidato a uno stato d'animo. In proposito si veda F. Lanzoni, *Il sogno presago della madre incinta nella letteratura medievale e antica*, in *Analecta Bollandiana*, XLV, 1927, pp. 225-261; M. Papasidero, *Le madri di fronte ai sogni di predestinazione della santità nel Medioevo*, cit.

³⁰ La relazione tra il proprio percorso spirituale e i lutti familiari è parte integrante dell'esperienza umana. Nell'ambito dei santi, è possibile ricordare santa Angela da Foligno (1248-1309), che solo dopo la morte dei figli, del marito e della madre entrò nel Terz'Ordine francescano: «Pregò il Signore, che si degnasse levarle tutti gl'impedimenti, acciò potesse meglio servirlo, e fu esaudita: poichè poco dopo le morì la madre che l'era di molto impedimento nella via di Dio, e in breve le morirono anche il marito, e tutti i suoi figli: onde offertasi tutta a Dio, e postasi nella sua Divina provvidenza, fece voto di castità e prese l'abito del Terz'Ordine di San Francesco» (Ludovico

Maria sapeva, al momento della scrittura, che «per lei avrei dovuto soffrire di più».

Un altro chiaro esempio del modo in cui Maria elaborò e rielaborò la complessità dei momenti che stava vivendo si ha nella riflessione che fece in merito alla scuola di propaganda di AC. Lei stessa, infatti, iniziò a domandarsi perché Dio le avesse fatto frequentare quella scuola³¹ se poi mai avrebbe svolto quella attività. Un giorno, tornando dall'ospedale, passò dal santuario della Scala Santa³², uno dei principali luoghi della pietà popolare romana, in cui i devoti salivano e salgono tuttora in ginocchio i gradini della struttura – che secondo la tradizione proviene dal

Jacobilli, *Vite de' Santi e Beati dell'Umbria*, I, Agostino Alterii, Foligno 1647, p. 13); oppure santa Rita (1371-1457), che, secondo la tradizione agiografica, poté diventare agostiniana solo dopo la morte violenta del marito e quella, per malattia, dei figli: «[...] in meno d'un anno i figliuoli l'uno doppio l'altro passarono per infermità a miglior vita, per voler divino possiamo dir, che fusse, accioché Rita havesse compitamente il suo intento, che altro non era, che di servire a Dio in vita monastica, e religiosa» (Agostino Cavalucci, *Vita della B. Rita da Cassia*, Stamperia Matteo Florimi, Siena 1610, p. 7). Per un primo, essenziale inquadramento delle due figure si vedano: A. Blasucci, *Angela da Foligno*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Città Nuova, Roma 1961, coll. 1185-1190; N. Del Re, M.C. Celletti, *Rita da Cascia*, *ibid.*, XI, Città Nuova, Roma 1968, coll. 212-221.

³¹ Maria attribuisce a Dio la responsabilità di averle fatto frequentare quel corso perché venne scelta come corsista dopo averlo pregato che le desse gli strumenti culturali necessari per poter farlo conoscere e amare dalle sue figlie nel modo più opportuno (cfr. M. Meo, *Nennolina: una mistica di sei anni*, cit., p. 65).

³² Si recò spesso alla Scala Santa. Ad esempio, lo fece anche nel periodo in cui Carmela, la terzogenita, si aggravò: «Il mattino mi recavo alla Scala Santa e ritornavo corroborata per le fatiche fisiche, ma più che altro morali, che l'infelicità della mia piccola mi procuravano», *ibid.*, p. 22.

palazzo al pretorio di Pilato e sarebbe stata portata a Roma direttamente dalla madre di Costantino – per giungere poi davanti alla cappella del *Sancta Sanctorum*:

[...] un mattino, prima di recarmi in clinica ad assistere la mia piccola, salivo la Scala Santa in ginocchio, ad un tratto fra le lacrime esclamai: ma Signore, perché mi hai fatto fare la scuola di propaganda, se poi non potrò fare la propagandista? Qualche cosa rispose in me: per prepararti a quest'ora. Forse era la mia fantasia, ma ne rimasi colpita e confortata³³.

Le parole che le sembrò di sentire o l'intuizione che le parve avere la consolarono. Un altro momento della sua vita, cioè la frequenza alla scuola di propaganda, veniva così interpretato come utile alla sua esperienza con Antonietta. Il significato delle cose fatte, in particolare se ritenute diretta volontà di Dio, veniva ancora una volta risemantizzato: non avrebbe fatto la propagandista – come Antonietta le diceva –, ma quell'esperienza avrebbe contribuito a temprarla e prepararla alle grandi sofferenze che avrebbe dovuto sopportare.

Dopo l'amputazione, Antonietta, ancora ricoverata, veniva periodicamente sottoposta al cambio delle fasciature e delle medicazioni. La madre, fortemente impressionata perché molto dolorose, faceva di tutto per non essere presente, ma in un modo o nell'altro finiva con il doverci andare, proprio quando queste venivano effettuate. «[...] sono convinta che ciò era volontà di Dio»³⁴ scrive nel diario, facendo emergere, ancora una volta, la sua convinzione che ogni cosa avesse un senso più profondo di quello apparente e che servisse a farla crescere spiritualmente.

³³ *Ibid.*, pp. 65-66.

³⁴ *Ibid.*, p. 103.

Il mondo reale vissuto da Maria è dunque un modo in cui nulla accade senza che Dio lo permetta: gioie, dolori ed eventi apparentemente casuali rispondono, nella sua prospettiva, a un disegno, anche se spesso sfuggibile.

4. *I figli di Maria come piccoli santi*

Che la speranza di santità dei figli – intesa però come vita esemplare e spesa per Dio – fosse una delle principali aspirazioni di Maria Ravaglioli si evince fin dalle prime pagine del diario. La donna descrive infatti uno dei momenti della gestazione, quando era in attesa di Antonietta, l'ultima nata:

Nella Comunione pensavo alla piccola creatura, vicina al mio cuore; e Gesù, che se ne impossessava realmente, la faceva cosa sua, e io, che gliela donavo con tutta la gioia, pronta a soffrire purché la facesse santa! Pensavo e desideravo fosse un bimbo, un sacerdote, un missionario, che avesse conquistato anime, anime a Gesù!³⁵.

Questo atteggiamento affonda le radici nell'esperienza con il primogenito. Su Giovanni, Maria e Michele avevano proiettato una specifica idea di santità. Egli era il primo figlio – rivelatosi poi l'unico maschio avuto dalla coppia – e nei suoi confronti c'era l'auspicio che sarebbe diventato un sacerdote o anche un missionario. Il fervore religioso di Maria la portava quindi ad aspirare che il figlio maschio divenisse un membro della Chiesa. Tra l'altro, anche in questa speranza si può leggere la dimensione attiva della vita cattolica vissuta da Maria: sognare

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

quel figlio lontano in terra di missione si allineava perfettamente al suo stesso modo di vivere la fede cattolica. Il piccolo, però, si ammalò e morì presto. Quando ormai non c'era più nulla da fare, Maria si fece forza ed entrò nella stanza di ospedale in cui il bambino era agonizzante. La descrizione di quel momento è struggente, ma consente di capire molti aspetti dell'elaborazione dell'esperienza personale da parte della madre:

Volli entrare; il mio piccolo agonizzava; in camera vi era rimasto solo mio marito; mi avvicinai e mentre lo chiamavo, piccolo Santo – era un nome nuovo, che sorprese me stessa –, mio marito si accostò ad una finestra e scoppiò in un pianto [...] ³⁶.

Colpisce molto in questo episodio la sofferenza profonda vissuta da una madre che sta per salutare il proprio figlio, ma al contempo la dimensione religiosa che ella infonde in tutto ciò che la riguarda. La spontaneità con cui Maria chiama il bambino “piccolo Santo”, segnalando che quel nome era per lei nuovo e pur non avendo avuto alcun segno di una sua “santità”, trova eco nei momenti in cui i genitori sognavano che questi divenisse un sacerdote, persino un vescovo o un papa. Maria legge la realtà non solo con uno sguardo di fede, ma con uno sguardo “di santità”. Per lei la santità è qualcosa di reale, possibile e il desiderio che essa si realizzi è parte integrante del suo vissuto. Tra l'altro, l'idea di santità che ella applica ai suoi figli non è sempre una costante. Giovanni, come detto, morì molto presto e quindi non poté andare oltre le fantasie e aspirazioni dei genitori. Sembra emergere che Maria e Michele avessero una speciale predilezione per lo stato sacerdotale: solo su Giovanni

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

proiettarono esplicitamente un futuro di santità o comunque di impegno per la vita della Chiesa. Sulle figlie, invece, non sembra esserci la stessa aspirazione. Di Margherita, a parte che era una brava bambina, non si dice altro; di Carmela men che meno, forse perché, ammalatasi molto presto, i suoi problemi la sottraevano a quell'orizzonte di santità che Maria poteva considerare³⁷. Infatti, in una delle immagini che la madre ci consegna del suo rapporto, molto difficile e stancante, con la bambina, non emerge alcuna riflessione sulla santità di quest'ultima, ma al contrario sulla propria spiritualità. Scrive Maria:

[...] il mio cuore si innalzava in una fervente preghiera al Signore e offrivo tutto per l'anima del mio povero babbo, che era morto il 19 marzo di quell'anno [1926]; poi spesso mi chinavo all'orecchio della mia piccola [Carmela] e, pur sapendo che non mi avrebbe compresa, l'incaricavo, affinché, una volta giunta in Paradiso, dicesse al Signore che l'amavo tanto, che lo volevo amare sempre più e che mi avesse aiutata a migliorare me stessa. La mia piccola mi sorrideva: sembrava comprendermi e assicurarmi che l'avrebbe fatto³⁸.

Queste righe confermano lo slancio spirituale di Maria e il suo desiderio di sublimare il profondo dolore che stava provando in qualcosa di più elevato. Carmela, però, assolve la funzione di messaggero. Pur sapendo che presto la piccola sarebbe morta, non nascono parole spontanee come "piccola Santa",

³⁷ Dice Maria della figlia: «Le convulsioni avevano offeso la spina dorsale e anche toccata l'intelligenza. Infatti, la bimba non si reggeva in nessuna maniera: sembrava un corpo morto. Udiva, ma non parlava, e mai l'ho veduta fare un movimento guidato dalla ragione», *ibid.*, p. 21.

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

come era avvenuto per Giovanni, ma le viene affidato un messaggio da portare a Dio, relativo al desiderio della donna di essere sempre più vicina a Lui.

Infine Antonietta, che sembrò quasi manifestare quella santità che Maria tanto voleva proiettare sul figlio Giovanni, immaginando per lui un futuro da prete. Di lei non pensava che sarebbe diventata una santa, e forse non lo sperava in modo così esplicito. Ma ciò che vide in quella bambina la fece ricredere, mettendola davanti a una particolare fioritura del profondo insegnamento cattolico che le aveva impartito, in un modo che dovette spesso stupire anche lei. Ogni pensiero di Maria sembrava sempre rivolto al desiderio di santità dei figli. Quando nacque Antonietta, non sapendo che si trattasse di una bambina, la gioia di Maria si profuse proprio subito dopo il parto:

Tutto questo mi metteva nell'anima una gioia infinita, e subito, rivolta al quadro del S. Cuore di Gesù, che è di fronte al mio letto, ringraziavo e offrivò il piccolo nato, perché fosse un suo ministro e missionario [...]; credo per prima cosa di averle tracciato un segno di Croce in fronte³⁹.

Ancora una volta torna l'aspirazione del sacerdozio, auspicata per quel bambino appena nato che, subito dopo, si sarebbe rivelato una bambina⁴⁰. Maria descrive comunque quei momenti sia perché fanno parte dei suoi ricordi, sia perché ogni segno – compreso quello della croce, tracciato sulla fronte della

³⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰ L'insistenza sul desiderio di avere un maschio emerge anche al momento della nascita di Margherita: «Nel vederla, io provai una grande delusione; volevo un maschio così mi sarebbe sembrato riavere il mio Giovanni», *ibid.*, p. 17.

piccola – contribuiva a tratteggiare la propria vita, facendone il tentativo di una grande esperienza spirituale⁴¹.

Sono inoltre numerosi i punti in cui la donna temette di essersi sbagliata sul conto della figlia e sulla sua straordinarietà. Ad esempio, in un punto del diario si descrive mentre usciva da un profondo stato di abbattimento, legato a questo tipo di timori, grazie alle parole di una delle suore che medicava Antonietta. Questa le rivelò che la figlia si appoggiava appositamente sulla ferita – quella causata dalla seconda operazione, al polmone – per soffrire maggiormente:

Queste parole furono come un balsamo per la mia anima adolorata; da qualche giorno, e in modo particolare quel mattino, ero abbattutissima; ero tentata di credere che su Antonietta mi ingannavo, che tutto quello che sembrava straordinario, non era nulla, ma solamente la mia fantasia. Avevo fatto la solita strada dolorosa trascinandomi sotto il peso di un dolore infinito⁴².

La speranza di santità della figlia non giustifica il dolore a cui è sottoposta, ma per Maria contribuisce a dare un senso. Quell'amputazione, quella condizione così precaria di Antonietta poteva essere la condizione in cui far fiorire una santità. Tale prospettiva è per Maria un grande fattore di resilienza che, insieme all'abbandono nelle mani di Dio, contribuisce a farle affrontare i momenti difficili. Sapere che sul letto di ospedale e

⁴¹ Non bisogna pensare che Maria nel diario tenda a proporre se stessa come un modello sempre positivo e un'impeccabile cattolica. In vari passaggi, infatti, confessa momenti di scoraggiamento e sconforto, anche se questi tendono a far risaltare, al contrario, l'inedito coraggio della piccola Antonietta.

⁴² *Ibid.*, pp. 221-222.

a scrivere le letterine a Gesù non c'è una comune bambina sofferente ma una "piccola santa" concorre ad alimentare uno dei pochi percorsi di senso che rimangono nelle mani di Maria quando si trova a vedere l'atrocità di quanto sta accadendo alla bambina.

La proiezione di santità su alcuni dei figli, dunque, rappresenta uno specifico dispositivo della spiritualità di Maria. Cercare di immaginare i figli come santi, o tentare di plasmarne la tempra spirituale, sono parte dello slancio verso quella fede pratica e concreta che contraddistinse la sua attività, facendone l'unico modo possibile di vivere la sua fede.

Il suo atteggiamento nei confronti dei figli e i significati che gli conferisce, direttamente o indirettamente, durante i loro primi anni di vita, emerge in vari punti del diario. E confermano come la maternità sia una condizione dipendente e subordinata alla sua spiritualità, almeno per come appare nel testo. Ad esempio, dopo aver partorito Giovanni, il primogenito, Maria rimase turbata dal pensiero che quel bambino così bello potesse diventare un peccatore, e dunque scrive:

[...] "se questo bambino così bello, un giorno dovesse diventare cattivo e la sua anima si dovesse perdere? Signore, per carità, non guardare al mio dolore, anzi, al nostro dolore, ma fallo piuttosto morire e venire con Te in Paradiso!" Il mio cuore si stringeva in una morsa, ma la mia preghiera saliva, saliva...⁴³.

È chiaro che per motivare un pensiero di questo tipo da parte di una madre è necessario comprendere il complesso insieme di valori che la spinge ad agire e che indica la direzione

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

delle sue azioni. Nell'analisi delle prospettive che Maria Ravaglioli fa dentro di sé, la vita del figlio, per quanto preziosa e desiderata dai genitori, perde parzialmente il suo valore se votata al male e al peccato. A quel punto è preferibile che muoia prima che venga deviata verso il male⁴⁴. È certamente un pensiero forte da esprimere, che difficilmente può trovare comprensione in altre madri se non radicalmente e senza compromessi immerse nella fede cattolica, ma che descrive bene il sistema di valori che la donna viveva o si sforzava di vivere nella sua vita.

Questi sono solo brevi episodi, tra i tanti narrati nel diario, che però tratteggiano il modo in cui Maria Ravaglioli compone ed elabora il proprio orizzonte di significati. Solo accettando che Dio possa aver permesso quel calvario della figlia, questo risulta in qualche modo accettabile. L'accettazione del destino di Antonietta – e degli altri figli morti – le consente di rimanere ancorata alla propria fede, di accettarne pienamente le regole. In questo dolore al quale tenta disperatamente di dare un senso, e nel quale aveva collocato anche la perdita di Giovanni e Carmela, trova posto una specifica “dinamica della santità”. Maria spera in cuor suo che quella bambina, come d'altronde aveva tentato di suggerirle, riesca a sopportare il dolore della malattia, e coltiva dentro di sé, quando inizia a vederne i germogli, la speranza di avere davanti una piccola santa. In un certo senso, l'idea che Antonietta soffra terribilmente – idea inaccettabile per una madre – trova parziale attenuazione nella consapevolezza della sua particolarità, confermata proprio dal

⁴⁴ Questo pensiero torna poi sulla bocca di Antonietta, che in una preghiera, annotata dalla madre in un quaderno di appunti datato 9 dicembre 1936, e in cui affermava che venne pronunciata dalla bambina quando aveva tre anni, dirà: «Gesù fammi la grazia di morire prima di commettere un peccato mortale», *ibid.*, p. 50.

frequente tentativo di accertarsene, sottoponendo le sue lettere a più di una persona esterna, come un padre passionista⁴⁵ o suor Noemi, maestra della bambina⁴⁶, che sminuendo, seppur garbatamente, la profondità di quegli scritti, causarono un profondo dispiacere alla donna.

Significativo quando riportato nella parte finale del diario, quando l'autrice narra dei funerali della bambina: Maria è una madre ferita, che ha appena perso in modo straziante la sua piccola; al contempo, però, trova conforto nelle assicurazioni di Mons. Dottarelli, padre spirituale suo e della bambina, che le dice che Antonietta è in paradiso. Infatti Maria conclude scrivendo: «Dopo le parole di assicurazione di Mons. Dottarelli, che Antonietta era in Paradiso, ogni tristezza svanì e mi sentii una grande gioia e una serenità d'animo che mi durò mesi e mesi [...]»⁴⁷.

5. Conclusioni

Concludo questo sguardo complessivo sull'autobiografia spirituale di Maria Ravaglioli tracciando le principali direttrici della sua esperienza. Quello di Maria è uno slancio spirituale che si nutre di adesione alla vita sociale e pastorale della Chiesa, adesione che risponde alla sua necessità di mettere in pratica la sua fede. All'interno di questo orizzonte trova posto anche la famiglia, vissuta come un dono, la cui rettitudine è cruciale perché essa possa rappresentare una delle sue fonti di gioia. L'idea che

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 137-138.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 139-140.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 237.

il marito potesse scoraggiarsi di fronte all'esperienza di sofferenza della figlia, perdendo parte delle sue convinzioni – alle quali aveva contribuito, fin dal fidanzamento, anche Maria – è per lei qualcosa di inaccettabile⁴⁸; come quando si adombrò il timore che Michele, dopo l'ineluttabile amputazione della gamba di Antonietta, avesse detto che il Signore non aveva voluto esaudire le loro preghiere⁴⁹, fatto poi smentito e di cui la moglie si accertò personalmente. O ancora come il timore che la figlia non fosse così spiritualmente matura e originale come credeva fermamente, nonostante qualche titubanza occasionale, riprova però del suo forte desiderio in tale direzione. Vivere la spiritualità, per Maria, significava probabilmente aderire, o sforzarsi di farlo, a una precisa condotta di vita: tradurre in atto una fede altrimenti astratta, facendolo attraverso le attività in AC, le conferenze di San Vincenzo, la profonda educazione cattolica impartita alle figlie e pedissequamente seguita. Maria non voleva forse far dei suoi figli dei santi, ma l'aspirazione che portava nel cuore nel vedere il figlio prematuramente scomparso divenire

⁴⁸ La figura di Michele Meo rimane in genere sullo sfondo. È però utile segnalare, per comprendere meglio l'azione che Maria svolse nei suoi confronti, come lei stessa dichiara implicitamente quanto egli si sia riavvicinato alla fede grazie alla sua influenza. In particolare, in merito al periodo di fidanzamento, scrive: «La grande guerra prolungò il periodo del nostro fidanzamento, che non dobbiamo poi ritenerlo tanto inutile, se si pensa che all'inizio di esso mio marito non praticava la religione, mentre all'epoca del nostro matrimonio non mancava di assistere nei giorni di festa alla S. Messa e nelle solennità frequentava i Sacramenti», *ibid.*, p. 12. Inoltre, «[...] nelle visite serali che faceva [durante il fidanzamento], prendemmo l'abitudine di unirci ai miei familiari nella recita del Santo Rosario [...]», *ibid.*, p. 12.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 98.

un sacerdote – o, dirà scherzando con il marito in vista alla basilica di San Paolo, forse un papa – tradisce che quel tipo di “missione di vita” era per lei l’aspirazione più grande.

In tutto e per tutto, dunque, il diario di Maria Ravaglioli va letto come un’autobiografia spirituale, se vogliamo, parzialmente nascosta tra le righe di quella di Antonietta. Al netto dell’elaborazione *ex post* fatta dalla donna sulla propria esperienza, le parole da lei scritte rispondono alla necessità di fare ordine nel proprio percorso spirituale, attraverso la narrazione della breve vita di Nennolina. Non era infatti possibile descrivere la vita della “bambina santa” senza tratteggiare, seppur nelle pause e con pochi accenti, la propria spiritualità e l’impatto su se stessa del dolore vissuto.

L’“autobiografia spirituale” di Maria restituisce un immaginario personale che ha al centro, per via della tragica vicenda della figlia, la sofferenza e la sublimazione di quest’ultima in qualcosa di più alto. Tale metodo interpretativo della realtà si esprime in una costante lettura delle sensazioni e degli accadimenti alla luce di un disegno, secondo il quale le cose avvengono in un certo modo anziché in un altro, e l’unica cosa che può fare il credente è accettare tale sistema. Maria, probabilmente senza condurre un’operazione consapevole, consegna ai lettori del diario oltre a un’immagine chiara e delineata della figlia, anche una di sé, certamente meno approfondita, ma non per questo sfuggibile o vaga. Ella si presenta come una madre che si sforza di dare tutti gli strumenti ai figli affinché raggiungano la santità; è buona ma ferma, severa quando serve, estremamente devota e pia, attiva nel sociale e nella pastorale. Il vero anelito di Maria è al paradiso, il luogo in cui, attraverso le sue azioni quotidiane, sembra voler tendere, anche con l’aiuto dei figli, e il matrimonio costituisce una missione. Il suo è il profilo

di una donna normale, spinta da grandi valori, ma con momenti di cedimento e scoraggiamento, che provano quanto nella scrittura sia completamente assente il desiderio di dipingersi con tratti agiografici⁵⁰, cosa che non fa neanche nei confronti della figlia. Infine, è significativo sottolineare che Maria, al termine dell'intenso percorso di sofferenza vissuto a fianco della piccola, si era convinta di quanto quella bambina la superasse in maturità spirituale. Il diario di Maria Ravaglioli è quindi una preziosa fonte che può dire molto sul modo in cui le madri dei santi e dei candidati alla santità considerano se stesse, si rapportano con i propri figli e utilizzano l'elevazione spirituale di questi ultimi per elevarsi anch'esse secondo il loro esempio. Madri, dunque, che, attraverso un'inversione simbolica delle relazioni familiari, diventano "figlie spirituali" dei propri figli.

Marco Papasidero

⁵⁰ A titolo esemplificativo, Maria confessa di aver fatto dei pensieri poco buoni almeno in due occasioni: quando si sentì sollevata dalla morte della figlia Carmela, divenuta ormai fonte di continua sofferenza per la sua famiglia a causa delle sue condizioni di salute (*ibid.*, p. 24); e poco prima di riportare a casa Nennolina dalla clinica, dopo l'amputazione, quando venne a sapere che la malattia si sarebbe potuta ripresentare entro cinque anni: per un momento – ma poi pentendosene – pensò che era stato tutto inutile e che sarebbe stato meglio se la piccola fosse morta (*ibid.*, p. 120).

**V. L'autobiografismo liminare e la
cultura di preghiera in Antonia Pozzi.
Dalle *Parole* alle *Lettere* e i *Diari***

di *Magdalena Maria Kubas*

Nel suo lavoro dedicato all'autobiografia come patto, Philippe Lejeune introduce la distinzione tra l'autobiografia, romanzo autobiografico e altre forme di scrittura che comprendono la narrazione della vita dell'autore-narratore. Tuttavia, lo studio di un caso particolare e un confronto con altri studiosi¹ su un campione autobiografico ampio induce a pensare che la tipologia di Lejeune, sebbene ricca e dettagliata, possa non esaurire la varietà dell'uso autobiografico da parte degli scrittori. Ci è sembrato utile analizzare l'uso della narrazione autobiografica come inserto (consapevole) ma non il primo scopo di un'opera letteraria.

1. *Il patto autobiografico e l'autobiografismo*

Il primo luogo vorremmo soffermarci su una questione teorica. Nella letteratura autobiografica si distinguono facilmente due categorie: l'autobiografia vera e propria e l'autobiografismo, che ha una vocazione minore. L'autobiografia è lo scopo e il tema principale di un testo, l'autobiografismo si colloca tra i vari ele-

¹ Intendo il seminario "Autobiografie spirituali" che si è tenuto all'Università di Torino tra maggio e giugno del 2021.

menti che compongono un'opera. Nel suo studio dell'autobiografia come genere² Lejeune parla di un patto che un autore stipula con i suoi lettori in una situazione ben definita: parliamo di un racconto in prosa, in cui il nome del soggetto trattato corrisponde a quello (anagrafico) dell'autore. Vi è l'identità tra il narratore e l'autore, il primo è anche il personaggio principale del racconto retrospettivo dell'altro³. L'autobiografismo è oggetto di un'indagine, più breve, di Andrea Battistini⁴. Lo studioso bolognese ricorda la difficile nascita del genere autobiografico, gli ostacoli da parte delle più grandi autorità del pensiero occidentale, a partire da Aristotele, Cicerone e Petrarca⁵. Per Battistini «l'[a]utobiografismo è la presenza generica del soggetto nella propria opera letteraria. In questo senso, qualsiasi genere letterario può essere pervaso di autobiografismo, perché l'autore può parlare di se stesso perfino nei generi più impersonali e oggettivi»⁶. Sembra che l'io narrante che si presenta come figura autoriale sia meno estroverso, a volte meno dilagante. L'obiettivo di questo contributo è cercare di articolare ulteriormente le due categorie attraverso l'analisi di un caso-limite, in cui vi è un uso importante dell'elemento autobiografico in una scrittura strettamente privata, proposta all'attenzione dei lettori dopo la morte dell'autore. Infatti, gli strumenti

² Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ A. Battistini, *Genesi e sviluppo dell'autobiografia moderna*, in *The Italianist*, XVII, 1997, pp. 7-12. Il testo del saggio al seguente indirizzo web: <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-bergamo/letteratura-italiana/battistini-autobiografia/7238420>. L'ultimo accesso il 28/09/2021.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

offerti da Lejeune ci aiutano a stringere (credo utilmente) il campo della ricerca a un'opera in cui il patto è presente (il lettore è in buona fede), ma non è stipulato a nome proprio dall'istanza che scrive. Nel concreto del caso di Antonia Pozzi, l'esistenza del patto diretto è pregiudicata. Si può naturalmente parlare dell'autobiografismo (dedotto a posteriori), ma nella parte della poesia pozziana che analizzeremo nel presente contributo un patto c'è e si manifesta nel paratesto. Una serie di operazioni postume fa sì che il patto subisca una mediazione (del padre della poetessa). Nel caso qui proposto, dopo la morte della giovane donna qualcuno si è inserito al posto della figura autoriale. Editando opera altrui, ha anche annunciato e sancito l'importanza dell'elemento autobiografico che la suddetta opera contiene. A questo punto il patto con il lettore è completo: il prezzo è il subentro di un estraneo, postumo rispetto all'autore. Nel nostro caso è un parente che ha l'autorità per sancire il carattere autobiografico di una narrazione. Qual è l'origine di questa autorità? Essa deriva dalla proprietà del copyright, ma potrebbe dipendere dallo studio dei testi o da altri fattori ancora. Battistini vede un intreccio, una successione tra l'autobiografia a pieno titolo e i generi autobiografici.⁷ La mente contemporanea pensa a un *continuum*. È utile riuscire a ritagliarvi una sezione, un momento di configurazione particolare che può essere esemplare.

Il carattere autobiografico dell'opera di Antonia Pozzi è annunciato fin dalla prima edizione delle sue poesie⁸. È anche spesso dato per scontato e per questo vale la pena di rifletterci

⁷ *Ibid.*, pp. 11-12. Battistini parla di surrogati, negli anni tra la Rivoluzione francese e il Risorgimento italiano, della grande autobiografia settecentesca.

⁸ A. Pozzi, *Parole: liriche*, edizione privata, 1939.

in maniera più profonda. Anche per altri autori accade che le poesie siano citate per ricostruire il vissuto e il vissuto giustifica i testi. Nel nostro caso l'analisi del paratesto presente nei manoscritti assieme a quella delle varianti d'autore permetterà di seguire quello che *materialmente* si fa segno di una realtà extratestuale. Inquadrando l'intera indagine come un'autobiografia spirituale l'obiettivo sarà quello di portare alla luce la cultura di preghiera – per Antonia Pozzi puramente testuale⁹ – e alcune isotopie che sono caratteristiche di un periodo solo del lavoro poetico di Antonia Pozzi. Ricorrerò parzialmente anche al metodo più tradizionale, in cui nei documenti lasciati dall'autore (diari e lettere) si cerca la conferma o la smentita delle ipotesi circa l'autobiografismo di un'opera.

2. *Testo e paratesto*

Vorremmo iniziare con una breve discussione teorica. Etimologicamente la filologia è l'amore del discorso o della parola, e anche lo studio della materialità del testo. A differenza della semiotica, la filologia non dà una definizione unitaria del testo o della testualità. La definizione più condivisa è quella che si basa

⁹ Antonia Pozzi varie volte ribadì che non era religiosa e che l'idea di Dio le era lontana. Si veda ad es. A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Ancora, Milano 2014, pp. 160-162. Soltanto le costruzioni che troviamo nei suoi testi poetici del 1933-1934 (anche nelle lettere di quell'epoca) rimandano esplicitamente a una cultura spirituale di stampo cristiano, *ibid.*, pp. 167-168, 186-190. Non è mia intenzione affermare che Antonia Pozzi personaggio storico era una credente nel senso comune del termine. Alcuni aspetti del problema sono discussi in C. Dobner, *All'altra riva ai prati del sole. L'immaginario di Dio in Antonia Pozzi*, Marietti, Bologna 2008.

sull'origine del termine¹⁰. Più volentieri la filologia caratterizza i testi studiandone la storia, gli aspetti genetici, evolutivi, la molteplicità, ricostruendoli, ecc. In un'impalcatura teorica allestita da Louis Hay, il testo si colloca tra Scrittura e Lettura: «l'écriture déborde de toutes parts la linéarité du code et se projette dans des espaces multiples [... multipliant par là] les réseaux de lecture»¹¹. Per la filologia il testo è una realtà materiale di cui si diffida. La si sottopone a una serie di procedure metodologiche basate su ragionamenti induttivi. L'opera di Antonia Pozzi, un patrimonio manomesso nel passaggio dalla scrittura privata a quella pubblica, si presenta ancora come un caso interessante nonostante tutti i recuperi avvenuti negli ultimi trent'anni. Un esempio: nelle prime edizioni delle poesie di Antonia Pozzi¹², un passaggio di *Pregghiera*, un testo del 1932, è tagliato dopo la prima strofa, all'altezza della ripresa. Il testo congedato dall'autrice presenta invece un'altra stanza seguita dalla ripresa¹³: in questa veste c'è un richiamo formale alle poetiche religiose e popolari, ad esempio quelle laudistiche. Vittore Branca, in una riflessione condivisa con Jean Starobinski, dice:

¹⁰ «La parola testo deriva dal lat. TEXTUS “tessuto”, l'etimo suggerisce l'idea che le parole di un testo si tengano fra loro come l'intreccio dei fili in una tessitura. Tra tutti i tipi di testo quello letterario ha l'ordito più fitto e complicato», cfr. P. Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Carocci Editore, Roma 2009, p. 25.

¹¹ L. Hay, *Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique*, in *Poétique*, LXII, 1985, pp.147-158.

¹² Pubblicate privatamente nel 1939 e per la Mondadori nel 1943, 1948, 1964. Dopo una lunga pausa, dal 1989 al 1998 per Garzanti.

¹³ Come nell'edizione: A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Luca Sossella Editore, Roma 2010, p. 141.

[...] la così detta “poesia” è un continuo divenire, una lenta e faticata conquista, e non un essere opposto assolutamente a un non-essere, non una folgorante rivelazione che scoppia in un buio assoluto¹⁴.

Il carattere dinamico del testo nella ricostruzione filologica porta a «conclusioni non trascurabili per estetica e poetica»¹⁵. La semiotica, tradizionalmente, recepisce il testo *unitario*, si basa su ciò che chiamiamo *reading text*. Nel dizionario di Greimas e Courtés leggiamo che a differenza di una ricerca della genesi non-lineare dell’aspetto scritturale per la semiotica:

[...] il testo è costituito unicamente dagli elementi semiotici conformi al progetto teorico della descrizione [...].”

L’interruzione del percorso generativo dà luogo alla testualizzazione (linearizzazione e giunzione con il piano dell’espressione) [...]¹⁶.

Si procedere all’analisi semiotica su versione *stabile* testo. Louis Hay parla del Testo il cui destino è deciso: il Testo (lo Scritto) è diverso dalla sua genesi (chiamata l’avan-testo o la Scrittura). La filologia indaga il processo della Scrittura, nel suo aspetto materiale e nel suo costituirsi estetico: sebbene non sia facile, si può conciliare con l’analisi del percorso generativo. Anche secondo Hay si può tentare una via per integrare le due visioni: «Ce que la genèse d’une oeuvre nous révèle est le possible du texte»¹⁷.

¹⁴ V. Branca-J Starobinski, *La filologia e la critica letteraria*, Rizzoli, Milano 1977, p. 82.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A.J. Greimas-J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano 1987.

¹⁷ L. Hay, *op. cit.*, p. 154.

Nell'indagine intorno al lavoro poetico di Antonia Pozzi considerato nel suo costituirsi dinamico (e solitario) c'è un elemento in cui le due visioni possono essere unite con utilità. Si tratta di un aspetto trascurato dagli studiosi e in parte anche dai curatori dell'opera pozziana. Parliamo di datazioni e dediche, del peritesto, curato da Antonia Pozzi con scrupolosità e sistematicità che non possono essere casuali. Parliamo dei confini del testo, come dice Genette. Essi si fanno segno di una realtà esterna. Anche Lejeune presta attenzione a queste regioni meno centrali del testo che secondo lui possono indirizzare la lettura. Per Genette è un aspetto che influenza il giudizio del lettore. Nel caso della poesia di Antonia Pozzi l'autobiografia è depositata in quegli elementi che fisicamente contornano il testo delle singole poesie: dediche e datazioni, collocate a piè di pagina o in intestazione, accompagnano immancabilmente ogni testo. Dice Genette:

[La dedica, *scil.*] implica sempre dimostrazione, ostentazione, esibizione: essa mostra una relazione, intellettuale o privata [...] quest'esibizione è sempre al servizio dell'opera, come argomento di valorizzazione o tema di discussione [non indifferente sul piano tematico]¹⁸.

Per Genette la funzione di questo genere del peritesto è quella di una «cauzione morale»¹⁹: come vedremo le datazioni pozziane corrispondono alla necessità di documentare, mentre le dediche sono un tentativo di saldare un debito spirituale o estetico.

¹⁸ Gerard Genette, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989, p. 132.

¹⁹ *Ibid.*, p. 133.

3. *Antonia Pozzi, una breve biografia*

Antonia Pozzi nasce a Milano nel 1912²⁰. Muore suicida nel capoluogo lombardo nel 1938. Ha un eccellente percorso intellettuale, nel 1935 si laurea all'Università Statale di Milano: il relatore è il filosofo Antonio Banfi. Tra i suoi amici e sodali vi sono alcuni dei personaggi di spicco della futura cultura postbellica, come ad esempio Vittorio Sereni, i Monicelli, i Treves, Dino Formaggio e lo stesso Banfi. Per Antonia Pozzi la scrittura poetica è un fatto strettamente privato. La donna non cercò mai di pubblicare le sue poesie: nel 1934-35 le sottopose per un giudizio al maestro Banfi, che per cultura e posizione filosofica non poté trovare positivo il percorso di un poeta. Nello stesso periodo anche un compagno di studi, Remo Cantoni, espresse un'opinione negativa riguardo ai suoi scritti. Tornando indietro all'adolescenza della donna, ricordiamo la relazione, durata dal 1930 ca. al 1933, con Antonio Maria Cervi, l'insegnante di greco e latino nel liceo da lei frequentato. Vi fu un progetto di vita comune, ma i genitori di Antonia (all'epoca minorenne) si opposero con tutte le forze e la relazione fu interrotta. Questa parte della narrazione biografica dedicata a Antonia Pozzi è amatissima dagli studiosi: ci sono molte speculazioni intorno a quel progetto di vita, a ciò che successe o meno²¹. Come vedremo, il riferimento a una gestazione è forte nella poesia di Antonia Pozzi. Da qui la suggestione che possa essere stato un *evento reale*, riflesso nella poesia. La situazione è facilmente ro-

²⁰ La biografia più puntuale e completa della poetessa: G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue*, Vienneperre, Milano 2004.

²¹ Vedi ad esempio: Alessandra Cenni, *In riva alla vita. Storia di Antonia Pozzi poetessa*, Rizzoli, Milano 2001.

vesciabile: la letteratura può essere l'unico luogo in cui si realizza il desiderio di maternità di una donna. È uno degli argomenti di questa indagine²²: vorrei dimostrare che l'autobiografia è volontariamente presente nella poesia di Antonia Pozzi e che occupa uno spazio materiale e concreto nella sua scrittura. Poiché nelle intenzioni della poetessa doveva rimanere un fatto privato, la sua scrittura non si fonda su un patto *diretto* con il lettore. Con testi e documenti a disposizione non riusciremo a decidere se vi fu una *maternità biologica*, anche a uno stadio iniziale. Quello che è presente è una *maternità spirituale* che si impresse nella vita reale: nelle costruzioni testuali e nella narrazione storica.

Le poesie e i diari di Antonia Pozzi furono ritrovati dai genitori, Lina e Roberto, dopo il suicidio della giovane donna. Ancora oggi l'Archivio Pozzi²³ conserva i tre quaderni a righe rilegati sotto un'unica copertina di lino grigio. Essi contengono le copie autografe e perlopiù definitive (ma come spesso accade ai manoscritti moderni, una copia che sembra definitiva può diventare uno spunto per il lavoro successivo) di molti testi. Inoltre sono stati trovati alcuni fogli con le prime fasi di elaborazione

²² La narrazione di questo fatto, o ciò che ne rimane, è conservata nelle lettere (in particolare quella del'8 maggio 1933 e del 11-15 febbraio 1934, A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 167-169, 186-190) e nel ciclo poetico *La vita sognata*, cfr. A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., pp. 259-270.

²³ L'archivio fu lasciato dai coniugi Pozzi alle Suore del Preziosissimo Sangue di Gesù di Milano. Per anni è stato curato da Suor Onorina Dino, una grande intenditrice dell'opera pozziana. Nell'ultimo decennio l'archivio ha trovato una nuova collocazione, presso il Centro internazionale Insubrico "Carlo Cattaneo" e "Giulio Preti" per la filosofia, l'epistemologia, le scienze cognitive e la storia della scienza e delle tecniche dell'Università dell'Insubria e si trova a Varese.

di svariati testi la cui analisi permette di delineare l'interiorizzazione della cultura di preghiera impiantata su uno strato tematico preciso – autobiografico – legato all'amore e alla maternità, con la conseguente rinuncia a entrambe le cose. Una parte della documentazione fu censurata, forse nel periodo di ritrovamento (quando, con ogni probabilità, andò persa una buona parte dei diari). Vi sono, infine, le lettere, un genere che presuppone un pubblico, la presenza di uno o più lettori. Essendo parte di uno scambio possono essere conservate da entrambe le parti, perciò è più facile che siano sfuggite alla manipolazione della narrazione biografica che ebbe luogo dopo la morte della poetessa²⁴.

4. *Nel paratesto pozziano*

Un frammento trovato tra i fogli sciolti di Antonia Pozzi: «Se le mie parole potessero essere offerte a qualcuno questa pagina porterebbe il tuo nome. Ad A.M.C.» La dedica appare senza data ed è inclusa nelle edizioni cartacee più recenti²⁵. Non un atto di esibizionismo, dunque, ma un debito, segreto. Per la nostra ricerca è un testimone che permette di ricollegare la cultura spirituale e il discorso cristiano riscontrabile nell'opera di Antonia Pozzi con la figura di Antonio Maria Cervi. Le dediche all'uomo appaiono dal 1929 sotto forma delle iniziali del nome

²⁴ Per i problemi relativi alla possibile manomissione dei testi e alla manipolazione della narrazione biografica *vide*: M.M. Kubas, *Censurare un archivio, censurare una poetica. Il caso di Antonia Pozzi*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali. Atti del XIII convegno internazionale della MOD 7-10 giugno 2011*, a cura di C. Borrelli, L. Candela, A.R. Pupino, vol. II, ETS, Pisa 2013, pp. 675-686.

²⁵ La dedica apre l'edizione A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., p. 25.

(«Ad A.M.C.») sia nei Quaderni sia nelle trascrizioni sui fogli sciolti²⁶. A volte queste dediche vengono cancellate successivamente per essere quasi illeggibili. Incrociate con le datazioni permettono di contestualizzare e delimitare l'interesse testuale per la spiritualità cristiana. Ora, anche se secondo Genette il peritesto non ha un'autonomia, alla luce delle considerazioni di Lejeune e dell'analisi del nostro caso studio possiamo dire che è possibile che il peritesto si riveli un elemento autonomo, che assume le vesti del *significante* del carattere autobiografico di un testo. Ha una funzione, quella di sancire il collegamento tra il testo e la realtà extratestuale e, ancora, la narrazione di un vissuto. È un elemento testuale che in maniera minore si sostituisce all'autore che non può stipulare il patto autobiografico in modo esplicito. Non tutti i poeti sono così generosi nelle zone adiacenti al testo: nella poesia di Antonia Pozzi è un valore che non va trascurato. Il paratesto pozziano può essere un oggetto interessante della ricerca filologica perché presenta correzioni, cancellature e aggiunte di mano d'autore o di mano estranea. Nel nostro caso è rilevante per la coppia autobiografia/biografia. Ecco un esempio di lavoro sul peritesto: su un foglio sciolto vediamo che il primo titolo de *La vita sognata* era *Il sogno*: notiamo la carica antitetica che viene introdotta associando un elemento onirico alla vita. La dicitura diventa il titolo dell'intero ciclo di componimenti dedicati all'amore, alla maternità e alla rinuncia.

²⁶ Il materiale conservato nell'archivio di Antonia Pozzi è ordinato in gruppi o fascicoli: (1) Quaderni di poesie; (2) Fogli sciolti con trascrizioni di poesie raggruppati all'interno di un raccoglitore; (3) Lettere collocate in un raccoglitore; (3) Diari; (4) Tesi di laurea; (5) Saggi (2) su *Eyless in Gaza* di Huxley; (6) Traduzioni e abbozzi di capitoli per un romanzo; (7) Scatti fotografici di Antonia Pozzi; (8) Appunti universitari, quaderni scolastici, esercizi di disegno; (9) Biblioteca.

In una bella copia (a inchiostro) questo titolo è corretto a matita in *La vita sognata*. In altri manoscritti qualcuno aggiunge elementi, qualcun'altro corregge il peritesto: alcuni interventi manipolano la narrazione biografica sulla figura di Antonia Pozzi. In una copia di *Pregghiera* (una trascrizione su foglio bianco donata all'amica Lucia Bozzi) il paratesto è ampliato da una mano che non è quella dell'autore: è Lucia Bozzi che aggiunge una frase (ampliando la zona peritestuale) prima di donare il foglietto ai genitori di Antonia. In quell'occasione alla data di componimento, apposta in calce (20 ottobre 1932), Bozzi ne aggiunge un'altra, che segue di poco il suicidio (5 XII 1938).

5. *L'autobiografismo e la cultura di preghiera*

Nella poesia di Antonia Pozzi la preghiera poetica è presente in un periodo limitato: grazie alle datazioni possiamo stabilire che le espressioni ad essa legate vengono inserite lentamente a partire dal 1929. Qui si manifesta il legame tra la narrazione autobiografica e la cultura di preghiera. Le espressioni ad essa legate possono apparire nei titoli o direttamente nei testi. Incrociando le concordanze pozziane²⁷ con ciò che troviamo nel peritesto scopriamo che il lessico legato alla preghiera intesa in senso cristiano cresce negli anni, vede la massima concentrazione nel 1933 per scomparire a partire dal 1934. Le biografie di Antonia Pozzi ci dicono che le date coincidono con quelle relative alla relazione con Antonio Maria Cervi, di cui sappiamo che era un

²⁷ Preparete per la mia ricerca dottorale, ringrazio ancora il prof. Pasquale Stoppelli.

cristiano praticante. Le lettere permettono di capire che la religione era un terreno di scontro tra gli innamorati: Antonia si definiva non credente, l'uomo non l'accettava. La necessità di pregare si sviluppa nel tempo ed è attuata principalmente in poesia. Il bisogno di preghiera raggiunge l'apice nel ciclo *La vita sognata*. In un frammento di una prima stesura di *Saresti stato* scopriamo che il titolo, in una prima fase, era *Giardino*. Vorrei mostrare brevemente la descrizione dell'apparato critico per *Maternità*²⁸:

192. Maternità: in q-III, accanto al titolo, un numero tra parentesi a lapis, —(81)l. Sopra il titolo è posto un numero romano, —VIII, che segnala la collocazione della lirica all'interno del ciclo —La vita sognata. Fa 1 è una stesura a lapis su foglio di notes, presenta diverse cancellature a lapis e correzioni (lessicali e di versificazione). Il foglio è stato inventariato a lapis con il numero 71. Fa 2 è la stesura definitiva (non datata) su uno dei foglietti bianchi che comprendono il ciclo —La vita sognata. Accanto al titolo è posto un numero arabo a inchiostro, —7l. Fa 2 presenta una variante lessicale e una di punteggiatura.

192. *Maternità* (p. 326, q-III, fa 1, fa 2)

v. 4 leggere] fa 1 [canc. e reintegrato]] fa 2 lievi

v. 5 il sole —] fa 1 Il mare / il sole — f

v. 7 scendesse in lui.] fa 1 scendesse / in lui.] scendesse in lui.
[canc. e reintegrato]

v. 10 buona —] fa 1 nella] la mia

v. 11 Perché ogni bontà] fa 1 la mia bontà

v. 12 fatta sorriso] fa 1 bontà scendesse

v. 13 crescesse in lui.] fa 1 in lui scendesse

v. 14 parlando] fa 1 pensando

v. 15 con Dio —] fa 1 a Dio,] fa 2 a Dio,] con Dio,

²⁸ Per il testo stampato rinvio a A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., p. 267.

v. 16 lo guardasse] fa 1 ci guardasse

v. 17 e noi] fa 1 [canc. e reintegrato]] [ill.]

[datazione in calce] q 24 ott 1933 XI fa 1 24 ott 1933 XI

Nel foglio con la trascrizione fatta con il lapis il titolo viene aggiunto in un secondo momento, come se il concetto della maternità, per riassumere l'esperienza raccontata nel testo, si concretizzasse man mano che emergeva il testo della poesia. Nella prima strofa le correzioni sono poche. A parte la soppressione del sostantivo "mare" – quindi delle possibili connotazioni legate all'acqua – vi sono perlopiù gli spostamenti metrici, si tratta di un lavoro formale. Quella parte, quindi, era stata elaborata prima, in un'altra sede. Nella seconda strofe scopriamo un'oscillazione tra l'idea di una gestazione e un concetto religioso al quale può essere ricondotta la bontà che scende, come lo Spirito Santo. Prevale il concetto di una crescita, a scapito della semantica religiosa. Successivamente, l'esclusività della (mia) bontà è ribaltata e si arriva a «ogni bontà». Nella terza strofa sono concentrati tutti i riferimenti cristiani. Infatti, le correzioni nella parte finale sono le più importanti: «pensando / spesso a Dio» diventa la preghiera, intesa in senso moderno: «parlando / spesso con Dio». Ancora, il soggetto inteso in maniera collettiva («noi») lascia spazio alle considerazioni che riguardano solamente il bambino: «ci guardasse» > «perché Dio lo guardasse», un'espressione che viene integrata e cancellata. Il «noi» di questa famiglia è tormentato. Esso riemerge nel penultimo verso, come un soggetto collettivo che cerca la redenzione: la connotazione del finale è chiaramente cristologica. *Maternità*, un testo inserito da Antonia Pozzi nel ciclo *La vita sognata*, è una preghiera mancata: l'io parla a Dio/con Dio: ciò che l'io li-

rico tace è importante quanto ciò che è reso esplicito. È da notare che l'io chiede a Dio di guardare il figlio, non di benedirlo, come sarebbe stato più immediato in una preghiera. Nella chiusura il testo è ricondotto, ancora una volta, a una dimensione religiosa:

Pensavo di tenerlo in me, parlando
spesso con Dio –
perché Dio lo guardasse
e noi fossimo redenti in lui.

L'espressione che chiude il testo rinvia alla teologia della salvezza. Riconosciamo il riferimento evangelico, a Matteo e Marco:

Perché anche il Figlio dell'uomo non è venuto per farsi servire, ma per servire e per dare la sua vita come riscatto per la liberazione degli uomini (Matteo, 20:28);

Infatti anche il Figlio dell'uomo è venuto non per farsi servire, ma per servire e dare la propria vita come riscatto per la liberazione degli uomini. (Marco, 10:45)²⁹

La speranza cristiana di essere redenti in Cristo nella poesia qui citata si trasforma in una necessità interiore. Leggendo le lettere capiamo che nel 1933 era maturata la necessità di abbandonare il primo amore, il progetto di vita che includeva matrimonio e maternità.

Nell'opera di Antonia Pozzi inizialmente la stessa parola "dio" era scritta con la minuscola e accompagnata da un articolo

²⁹ Rimando alla traduzione interconfessionale sul sito: www.bibbiaedu.it, ultimo accesso 29/10/2021.

indeterminativo. Tuttavia, fin dai primi testi dedicati all'amato il termine appare con la maiuscola: accade il 17 aprile 1929, quando leggiamo: «e all'anima sembrava di vibrare / nuda nel vento e di sfiorare Dio»³⁰. È qui che nella cronologia pozziana appare un riferimento al Dio cristiano.

6. Da Preghiera a Preghiera alla poesia

In due testi esemplari la necessità di pregare è indirizzata a due istanze: a Dio e alla poesia. La data di stesura mette il primo a distanza di due anni dall'altro, tra il 20 ottobre 1932 e il 23 agosto 1934. Nel 1932 l'io ha già maturato il dialogo e i riferimenti cristiani. Nel 1934 è ciò che vuole lasciarsi alle spalle per ritagliarsi un mondo spirituale legato all'arte e alla natura. Infatti, dopo l'ultima data il dialogo spirituale si indebolisce. Una breve didascalia riguardo alla questione dei titoli: Genette li relega alla categoria del paratesto. A nostro parere è di una categoria delicata che meriterebbe di essere considerata, di volta in volta, al di qua o al di là del confine del testo. Nella scrittura pozziana i titoli spesso integrano il testo. Nei due casi qui analizzati sono un'indicazione del genere discorsivo.

Fin dal 1929 la preghiera è tematizzata all'interno dei testi di Antonia Pozzi. Avviene in *Mattino*: il cipresso «tacito prega, votando / il nuovo giorno – al cielo»³¹ – siamo nell'ottobre del 1933 – e ne *Il volto nuovo*³², in cui l'io inverte la sua posizione rispetto al sacro e parla del suo volto, mutato, come

³⁰ Cfr. A. Pozzi, *La stazioncina di Torre Annunziata*, in Ead., *Poesia che mi guardi*, cit., p. 37.

³¹ *Ibid.*, p. 223.

³² *Ibid.*, p. 193.

di un'immagine della Vergine. Una sola eco del vocabolo dopo il 1933, in *Commiato*³³ (del 1936), un componimento marcatamente ermetico, in cui si parla di una pietra «che nell'aria viola pregava le stelle». Nell'opera pozziana le occorrenze del termine *preghiera* sono 6. Una parte è concentrata nel 1933: in *Disperazione*³⁴ la preghiera è associata ad un altro concetto cristiano, quello della pietà, in *Cervino*³⁵ il monte è «come un asceta assorto in preghiera». Rivolgendosi al monte l'io chiude il testo con una serie di invocazioni ricordano gli attributi mariani delle litanie:

Cervino –
estasi dura –
vittoria
oltre l'informe strazio –
eroe sacro.

Nel periodo di stesura del ciclo *La vita sognata* fu scritto il testo de *La grangia*³⁶: nel percorso poetico di Antonia Pozzi, nel suo arricchirsi di elementi spirituali, nel conciliare la natura e una discorsività cristiana la montagna è paragonata a un angelo che prega. Ecco l'ultima strofa del testo:

La montagna – davanti a loro
nella quieta sera –
con chiuse le ali
e il viso nascosto in preghiera.

³³ *Ibid.*, p. 361.

³⁴ *Ibid.*, p. 153.

³⁵ *Ibid.*, p. 195.

³⁶ *Ibid.*, p. 208.

Nella parte precedente si materializza anche il tema dell'infanzia. Nella parte finale di questo contributo vedremo che dalla metà del 1934 la preghiera cristiana viene rimossa dalla poetica pozziana. L'incrocio tra i temi dell'infanzia e della morte la farà riemergere in un'esperienza mistica, tre anni dopo. Qui vogliamo ricordare, invece, l'unica occorrenza del plurale *preghiere*. Essa è significativa perché unita alla dedica «Ad A.M.C.», a Cervi. Siamo nel 1929, agli albori della storia d'amore. Il testo di *Pace*³⁷ riporta in chiusura:

Tu mi fai buona e bianca come un bimbo
che dice le preghiere e si addormenta.

Alla dimensione della preghiera cristiana, legata all'incontro con Cervi, si aggiunge uno sguardo spirituale sull'infanzia, un vincolo che risulta forte nell'autobiografismo pozziano e che riemergerà nei diari a qualche anno di distanza. Il testo di *Preghiera* del 1932 è un dialogo con Dio. Notiamo anche la forma metrica, con ripresa, a schema 8 + 3 + 8 + 3 versi, che ricorda da vicino la lauda spirituale della tradizione duecentesca, con la sua suddivisione simmetrica della strofa. Attraverso le negazioni il testo è marcato dalle isotopie del parlare, del vedere, e dell'acqua. Il carattere negativo è esplicito in un'espressione che non è una negazione: «la caverna vuota /cieca di Te». Il testo rinvia al Vangelo di Giovanni (4:13-15), al frammento in cui Gesù chiede un po' d'acqua a una samaritana che attinge dal pozzo:

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

Gesù risponde alla donna: – Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete. Invece, se uno beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete: l'acqua che io gli darò diventerà in lui una sorgente che dà la vita eterna.

La donna dice a Gesù: – Signore dammi quest'acqua, così non avrò più sete e non dovrò più venire qui a prendere acqua.

Il passo del Vangelo trova un riscontro puntuale nelle due terzine di ripresa:

Signore, per tutto il mio pianto,
ridammi una stilla di te
ch'io riviva.

In un periodo ravvicinato nasce un altro componimento di carattere laudistico, che presenta le isotopie dello stesso genere. Una breve preghiera di tre versi inframmezza le strofe di *Giorno dei morti*³⁸:

Signore Iddio,
fuori di Te non c'è salvezza,
lo so.
[...]
Non c'è salvezza,
fuori di Te
Signore.

Infine, del 1934, *Pregiera alla poesia*: l'orazione poetica si trasforma. La poesia è la nuova fede, il lavoro poetico assiduo, la creazione sono la garanzia della salvezza: sono affermazioni

³⁸ *Ibid.*, p. 142.

che nello stesso periodo troviamo nelle lettere³⁹. La spiritualità cristiana è rimossa dalle tematiche ma non dalle modalità discorsive. Le concordanze ci dicono che nel 1934 si conta l'ultima occorrenza del termine *preghiera*. Leggendo la narrazione autobiografica e le biografie si può pensare che il clima intellettuale del circolo banfiano, di cui Antonia Pozzi fece parte nel periodo della tesi di laurea e dopo, fosse complice di un grande cambiamento filosofico e artistico. In *Preghiera alla poesia* si abbandona il richiamo alle forme laudistiche, in virtù di una metrica più libera. Nel dialogo con la poesia ritroviamo alcune delle isotopie che precedentemente erano legate a Dio, come la voce o il cuore: esse appaiono anche in chiave positiva. Per il filosofo Fulvio Papi questo testo rende conto di un rapporto ormai concreto con il fare poesia⁴⁰ e il fatto è da ricollegare ai propositi intellettuali della scuola banfiana. In un periodo intermedio, nel 1933, la poesia è definita *sacra*, come leggiamo in una lettera all'amico poeta e scalatore Tullio Gadenz⁴¹. Nel 1934, in *Preghiera alla poesia* l'io matura il proposito di confessarsi con la poesia, che ha sostituito le altre istanze divine. Nominalmente si tratta di una preghiera, ma l'io compie tutti i passi del sacramento della penitenza: vi è la lista dei peccati, la contrizione e il pentimento. Il testo chiude con un distico che rinvia alla liturgia, al «non sono degno di partecipare alla tua mensa»: la poesia pozziana infonde una sorta di ottimismo, così come succede nell'atto sa-

³⁹ A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 160-162. Un punto di riferimento particolare in questo senso sono le lettere a Tullio Gadenz.

⁴⁰ F. Papi, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Vienne-pierre, Milano 2009, p. 90.

⁴¹ A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., p. 160. La lettera è del 29 gennaio 1933.

cramentale in cui il fedele, umiliandosi, torna degno della propria divinità. Tra le poesie di Antonia Pozzi ci sono altri momenti sacramentali (la confessione, con l'accento sul momento della contrizione in *Così sia*⁴², del 1933; un battesimo-funerale del bambino morto in *Santa Maria in Cosmedin*⁴³).

7. *Il finale e le conclusioni*

Nel corso del 1934, nella poesia di Antonia Pozzi i riferimenti cristiani sono sempre meno presenti. Si sviluppa una spiritualità legata prevalentemente al contatto con la natura. Un nuovo progetto di vita, sentito come più concreto, aiuta l'io autobiografico a salvarsi. Ad un certo punto tramonta anche quello. Ciò che era stato rimosso torna e si palesa come un'esperienza religiosa diretta, non voluta, percepita come un'allucinazione mistica. La valenza dei termini si inverte: la morte, stavolta, è rielaborata come una possibilità concreta e materiale (uno sguardo al cimitero), così come successe nel racconto biografico sulla vita di Antonia Pozzi.

All'inizio del 1937, nel diario, in un momento del *tedium vitae*, torna in forma esplicita il ricordo di Antonio Maria Cervi. L'io ricorda il «nostro figlio non nato. Strano bambino senza sapore di carne e di capelli, un angelo»⁴⁴. Passa qualche mese ma questa associazione tematica porta a un'altra nota sul diario, in cui l'io racconta un'esperienza mistica: una sera vede un angelo che la prende per mano e la porta correre per le scale. La

⁴² A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., p. 169.

⁴³ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁴ A. Pozzi, *Diari e altri scritti*, a cura di O. Dino, Viennepierre, Milano 2008, p. 48.

fa genuflettere e baciare il pavimento guardando le montagne fuori dalla finestra. Subito l'io dice:

Dopo – mi sono alzata come da un sonno di anni, leggera come una donna che ha partorito. Ho aperto gli occhi. L'angelo non c'era più. [...]

L'angelo è tornato ieri sera. Abbiamo percorso insieme la strada nuova, fino al cimitero.⁴⁵

L'angelo appare, una seconda volta, per portare l'io al cimitero, prefigurato come luogo della sepoltura. Nel proprio ultimo scritto, il testamento, Antonia Pozzi chiederà di essere sepolta nel luogo di quella visione. Tornando al diario, leggiamo:

Pensare di essere sepolta qui non è nemmeno morire, è un tornare alle radici. [...] già due volte ho avuto la sensazione *fisica* di averlo [l'angelo] vicino. E – ora che ci penso – anche un'altra volta, sabato scorso, mentre ero giù a Milano [...].

Forse tutti quelli che hanno molto sofferto e sono un po' deboli e malati, a un certo punto cominciano a sentire gli angeli. [...] E adesso ricordo che dicevo come una pazza: Salvala, salvala. [...] Certo pensavo all'amica di Dino.⁴⁶

Associando questo racconto ai manoscritti pozziani osserviamo che dopo il 1934 scompare la dedica ad A.M.C. Il ricordo dell'uomo riemergerà soltanto nel frammento del diario qui riportato. Nella configurazione semantica di una religiosità che riaffiora, in cui si associano Dio, gli angeli, il primo amore,

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

redenzione e salvezza impossibili e il figlio *nato nel cuore*⁴⁷ torna anche il desiderio di morire, che nel 1933, nel ciclo *La vita sognata*, era metaforico.

Magdalena Maria Kubas

⁴⁷ Parafrasando il testo di *Unicità*, cfr. A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., p. 159.

VI. La tecnica dell'autobiografia intertestuale: il caso di Julia Kristeva e Teresa D'Avila

di Jenny Ponzo

Alma, buscarte has en Mí,
y a Mí buscar me has en ti.
Teresa d'Avila¹

1. Introduzione²

Secondo Jurij Lotman³, ogni cultura elabora i propri modelli di individui «con una biografia», che si distinguono dagli individui «senza una biografia», ossia la grande maggioranza delle persone la cui vita non sarà narrata e tramandata nella memoria collettiva. In particolare, Lotman identifica due diversi modelli. Il

¹ «Anima, cercati in Me; / Me cercami in te», T. D'Avila, *Alma, buscarte has en mí – Anima cercami in te* (poesia n. 8), in *Tutte le opere. Nuova edizione riveduta e corretta, testo spagnolo a fronte*, a cura di M. Bettetini, Bompiani, Milano 2018, pp. 2026-2027.

² La ricerca qui presentata si colloca nell'ambito del progetto NeMoSanctI, che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (ERC) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314 (per maggiori informazioni sul progetto, vedi il sito Internet: nemosancti.eu).

³ J. Lotman, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 181-199 (titolo originale *Pravo na biografiju*, composto nel 1984, inedito).

primo consiste nell'«adempimento ideale della norma e il dissolversi in essa», rappresentato specialmente dalla figura del santo medievale, mentre il secondo modello consiste nella biografia «moderna»⁴, di stampo romantico, che mette invece l'accento sull'originalità irripetibile dell'individuo e sulla trasgressione della norma.

Questi modelli si possono pensare come strategie culturali di costruzione e narrazione del sé e come *palinsesti*⁵ soggiacenti alla produzione di testi biografici e autobiografici, situati in un determinato contesto culturale. Scopo di questo articolo è dimostrare che nella cultura contemporanea si può identificare un terzo modello che trova espressione in un tipo di testo ibrido, fortemente *intertestuale* e in cui la distinzione tra biografia e autobiografia diventa labile, dal momento che si basa su una pratica sistematica di *mise-en-abime* di testi autobiografici.

Il concetto di intertestualità, che Julia Kristeva ebbe un ruolo determinante nel diffondere negli anni Settanta⁶, si basa sul principio per cui «ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo»⁷. Sulla scia di Bachtin, Kristeva definisce la parola poetica «non come un punto (un senso fisso), ma come un incrocio di superfici testuali, un dialogo tra parecchie scritture»⁸. Da questa prospettiva, ogni testo appare come parte di

⁴ J. Lotman, *Il diritto*, cit., p. 182.

⁵ Su questo concetto, v. G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, trad. it. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

⁶ Specialmente con il saggio J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman*, in *Critique*, XXIII.239, 1967, pp. 438-465; trad.it. *La parola, il dialogo, il romanzo*, in *Michail Bachtin: semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a cura di A. Ponzio, Dedalo, Bari 1977, pp. 105-127.

⁷ J. Kristeva, *La parola*, cit., p. 108.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

un più ampio «sistema, cioè un insieme che non è dato solo dalla somma delle singole parti che lo compongono, ma, soprattutto, dalle loro relazioni reciproche»⁹ e presuppone una negoziazione tra originalità e convenzione. Un'idea simile è proposta ad esempio da Gérard Genette¹⁰, che parla di *transtesti* e, come vedremo, si ritrova in filigrana nel pensiero di molti studiosi contemporanei. Secondo Julia Kristeva, questa mentalità di tipo dialogistico «potrebbe essere forse la base della struttura intellettuale della nostra epoca»¹¹.

In quanto segue, dopo alcuni cenni alle teorie sull'inter-testualità in relazione alla scrittura autobiografica, ci si soffermerà sull'opera della stessa Kristeva, in particolare su *Teresa mon amour*¹², per dimostrare come essa rappresenti l'applicazione pratica di questa struttura intellettuale. In questo senso, si può dire che Kristeva, una delle più importanti fautrici della teoria dell'intertestualità, ne abbia fatto anche una *tecnica*¹³ di scrittura del sé in relazione all'Altro, che si trova applicata in modo sistematico in molte delle sue opere.

⁹ M. Polacco, *L'intertestualità*, Laterza, Bari 1988, pp. 9-11.

¹⁰ Cfr. G. Genette, *Palinsesti*, cit.

¹¹ J. Kristeva, *La parola*, cit., p. 137.

¹² J. Kristeva, *Thérèse mon amour, récit*, Fayard, Paris 2008, trad. it. *Teresa, mon amour: l'estasi come un romanzo*, Donzelli, Roma 2009.

¹³ Il termine *tecnica* si riferisce con libertà al concetto elaborato da Marcel Mauss in relazione all'uso del corpo (M. Mauss, *Les techniques du corps*, in *Journal de Psychologie*, XXXII, 1936, http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html). Sebbene qui non si tratti chiaramente di uso del corpo ma di strategie di narrazione e di costruzione del sé, entrambi i tipi di tecnica si basano sull'educazione e l'imitazione di modelli che l'individuo ritiene prestigiosi.

2. Autobiografia e intertestualità

Theodore Ziolkowski, individua un topos letterario ricorrente per cui leggere un libro innesca una epifania o momento di improvvisa illuminazione¹⁴. Questo topos si ritrova spesso in testi autobiografici. Ad esempio, la lettura delle *Confessioni* di Agostino¹⁵ (santo che a sua volta giunge alla fase culminante della sua conversione grazie alla lettura) rappresenta un momento chiave per Francesco Petrarca, come egli stesso racconta nell'*Ascesa al Monte Ventoso*¹⁶, così come per Teresa d'Avila, nella cui *Vita*¹⁷ si legge:

Quando iniziai a leggere le *Confessioni*, mi ci ritrovavo pienamente. Incominciai a raccomandare la mia anima a quel glorioso Santo. Giunta al momento della sua conversione e letto come udi quella voce nell'orto, non mi parve altro che un qualcosa detto a me dal Signore, secondo quanto avvertì il mio cuore.

¹⁴ T. Ziolkowski, "Tolle, lege": *epiphanies of the book*, in *The Modern Language Review*, 109.1, pp. 1-14. Su questo tema, v. anche J. Ponzo (2021), *Religious-Artistic Epiphanies in 20th-century Literature: Joyce, Claudel, Weil, C.S. Lewis, Rebora, and Papini*, in *Mediation and Immediacy: A Key Issue for the Semiotics of Religion*, a cura di J. Ponzo, R. Yelle e M. Leone, De Gruyter, Boston e Berlino 2020, pp. 149-164.

¹⁵ Agostino d'Ippona, *Confessioni* [397-398], testo latino a fronte, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2019.

¹⁶ Alias lettera A Dionigi di Borgo San Sepolcro, dell'ordine di Sant'Agostino, Professore della Sacra pagina. Sui propri affanni, che reca in calce la data 1336, ma che, secondo Billanovich, è stata redatta negli anni Cinquanta del Trecento (v. G. Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947).

¹⁷ T. D'Avila, *Libro de la vida – La Vita*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 2-718, p. 123.

Il fenomeno cui Teresa si riferisce si può ricollegare al tipo di conversione che Lofland e Skonovd¹⁸ definiscono «intellettuale». Tale conversione, che tradizionalmente è innescata dalla lettura di libri¹⁹, è spesso testimoniata in autobiografie spirituali i cui protagonisti arrivano a conoscere se stessi *riflettendosi* nell'altro, o meglio nel *testo* dell'altro. Come sottolinea Derrida nella sua interpretazione del pensiero di Paul De Man sull'autobiografia, la specularità caratterizza ogni atto di comprensione, e di conseguenza anche di auto-comprensione²⁰. Questa idea relazionale del sé, che poggia sulla convinzione che «il soggetto non giunge mai a possedere un'autentica sovranità di sé, emergendo da un discorso intersoggettivo con l'altro»²¹ appare particolarmente diffusa nella cultura del Ventesimo secolo e si trova ad esempio anche nel pensiero di Foucault e Lacan. Se l'essere in se stesso è inconoscibile²², la conoscenza implica un profondo coinvolgimento del sé nei confronti dell'Altro narrato. Quest'ultimo concetto è espresso con grande chiarezza da Roland Barthes, che descrive un tipo di «piacere del testo» profondo, determinato dal fatto di lasciare che l'autore del testo letto entri nella nostra vita, al punto da formare una «coesistenza»:

¹⁸ J. Lofland-N. Skonovd, *Conversion Motifs*, in *Journal for the Scientific Study of Religion*, XX, 4, 1981, pp. 373-385.

¹⁹ Ma che nell'epoca contemporanea ha visto un moltiplicarsi di media che consentono un confronto virtuale con altri individui, come Internet e la televisione.

²⁰ J. Derrida, *Mémoires: pour Paul de Man*, Galilée, Paris 1988, trad. it. *Memorie per Paul de Man: saggio sull'autobiografia*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 37-38.

²¹ A. Battistini, *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*, in *Annali d'Italica*, IV, 1986, pp. 7-29, p. 11.

²² Si veda nuovamente J. Derrida, *Memorie*, cit., p. 37.

... il testo “letterario” (il Libro) trasmigra nella nostra vita, quando un’altra scrittura (la scrittura dell’Altro) arriva a scrivere dei frammenti della nostra quotidianità, in una parola quando si produce una *coesistenza*. [...] Vivere con un autore non vuol dire necessariamente attuare nella nostra vita il programma tracciato nei suoi libri da questo autore [...], si tratta di far passare nella nostra quotidianità dei frammenti d’intelligibile [...] usciti dal testo ammirato [...]; si tratta di parlare questo testo, non di agirlo, lasciandogli la distanza di una citazione, la forza d’irruzione di una parola coniata, di una verità di linguaggio...²³

Quanto sarei felice se potessi attribuirmi l’espressione di Brecht: “Pensava in altre teste; e nella sua pensavano altri. È il vero pensiero”²⁴.

Questa prospettiva implica un sé che si può definire *diffratto* e che supera il vecchio paradigma dell’opposizione tra soggettività e oggettività:

Però oggi il soggetto si coglie *altrove*, e la “soggettività” può ritornare ad un altro punto della spirale: decostruita, disunita, dirottata, senza ancoraggio: perché non dovrei parlare di me, dato che “l’io” non è più “sé”?²⁵

²³ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971, trad. it. *Sade, Fourier, Loyola: la scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977, p. XIII.

²⁴ R. Barthes, *Le grain de la voix*, Seuil, Paris 1981, trad. it. *La grana della voce: interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino 1986, p. 191. Questo passaggio è citato e discusso anche in T. Todorov, *Critique de la critique: un roman d'apprentissage*, Seuil, Paris 1984, trad. it. *Critica della critica: un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino, Einaudi 1986, p. 77.

²⁵ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975, trad. it. *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980, p. 190.

Perché, se per una tortuosa dialettica è necessario che nel Testo, distruttore di ogni soggetto, vi sia un soggetto da amare, questo soggetto è disperso, un po' come le ceneri che si buttano al vento dopo la morte [...]: se fossi scrittore, e morto, come mi piacerebbe che la mia vita si riducesse, a cura di un biografo amichevole e disinvolto, ad alcuni particolari, alcuni gusti, alcune inflessioni, diciamo: dei "biografemi", la cui distinzione e mobilità potrebbero viaggiare fuori da ogni destino e andare a raggiungere, simili ad atomi epicurei, qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione...²⁶

Queste idee di poetica trovano un'applicazione pratica nella scrittura autobiografica di Barthes, che è caratterizzata dalla frammentazione e dall'ibridazione dei generi²⁷, come lo stesso Roland Barthes nota nel suo libro omonimo, che egli definisce «il libro dell'io»²⁸:

Tutto questo deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo – o meglio da molti. Perché l'immaginario, materia fatale del romanzo a labirinto di merletti nei quali è fuorviato chi parla di se stesso, l'immaginario è preso a carico da svariate maschere (*personae*), scaglionate secondo la profondità della scena (e però *nessuna persona* dietro). Il libro non sceglie, funziona per alternanza [...]. La sostanza di questo libro, in fondo, è quindi totalmente romanzesca. L'intrusione, nel discorso saggistico, di una terza persona che però non rimanda ad alcuna natura fittizia segna la necessità di rimodellare

²⁶ R. Barthes, *Sade*, cit., pp. XIV-XV.

²⁷ Si veda a tal proposito I. Pezzini, *Biografia e autobiografia in Barthes (1915-1980) e Lotman (1922-1993): un confronto di prospettive*, in *Ocula*, XVII, 2016, pp. 1-25, p. 3.

²⁸ R. Barthes, *Barthes*, cit. p. 136.

i generi: che il saggio si confessi *quasi* un romanzo, un romanzo senza nomi propri.²⁹

Un ultimo importante aspetto dell'autobiografia intertestuale è il fatto che essa annulla la linearità diacronica della storia. Tale aspetto, seppure non nel contesto di una specifica riflessione sul genere autobiografico, è rilevato dalla Kristeva lettrice di Bachtin:

... Bachtin colloca il testo nella storia e nella società, esse stesse considerate come testi che lo scrittore legge e nei quali si inserisce riscrivendoli: la diacronia si trasforma in sincronia, e alla luce di questa *trasformazione* la storia lineare appare come un'*astrazione*; l'unica maniera propria dello scrittore di partecipare alla storia diventa allora la trasgressione di quella astrazione mediante una scrittura-lettura, cioè mediante la pratica di una struttura significativa in funzione di o in opposizione ad un'altra struttura. La storia e la morale si scrivono e si leggono nell'infrastruttura dei testi³⁰.

3. Julia Kristeva e Teresa d'Avila

Julia Kristeva è stata allieva ed ottima amica di Barthes³¹, commentatrice di Bachtin³², allieva di Lacan³³, naturalmente conoscitrice dell'opera di Derrida³⁴. La comune appartenenza a un

²⁹ ²⁹ R. Barthes, *Bathes*, cit. p. 137.

³⁰ J. Kristeva, *La parola*, cit., p. 106.

³¹ Cfr. J. Kristeva, *Je me voyage : mémoires*, Fayard, Paris 2016, trad. it. *La vita, altrove: autobiografia come un viaggio, conversazione con Samuel Dock*, Donzelli, Roma 2017, pp. 46-47, 54, 60.

³² Cfr. J. Kristeva, *La parola*, cit.

³³ Cfr. J. Kristeva, *La vita*, cit., pp. 59.

³⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 55-56.

certo ambiente intellettuale spiega la *somiglianza di famiglia*³⁵ chiaramente visibile nei concetti fin qui esposti. Kristeva non si limita però all'elaborazione teorica, ma, similmente al suo amico e maestro, applica l'idea di intertestualità di stampo barthesiano – vale a dire un'idea di intertestualità che implica la profonda adesione ed empatia del destinatario nei confronti del testo e del suo autore – nella propria scrittura. Ciò accade specialmente in una serie di opere a carattere narrativo (o almeno parzialmente narrativo, data la tendenza all'ibridazione dei generi) che presentano riferimenti autobiografici più o meno articolati ed espliciti, tra cui spicca *Teresa mon amour*³⁶.

Prima della stesura di questo testo, Julia Kristeva ha studiato l'opera di Teresa d'Avila per lunghi anni. In effetti, riferimenti a Teresa si possono trovare in vari dei suoi saggi³⁷, ma *Teresa mon amour* è sicuramente il testo che si concentra sulla santa maggiormente e più in profondità. Si tratta di un'opera monumentale che mescola autobiografia, biografia, saggio, epistolario e scrittura teatrale. La componente autobiografica si legge più o meno in filigrana in tutta l'opera. In particolare, Julia Kristeva si nasconde e si rivela nel personaggio della psicologa Sylvia Leclercq, protagonista e voce narrante del livello narrativo principale. Sylvia descrive in particolare la sua conoscenza di

³⁵ Su questo concetto, v. L. Wittgenstein, *Philosophical investigations – Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford 1953, trad. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

³⁶ J. Kristeva, *Teresa*, cit.

³⁷ Cfr. ad esempio J. Kristeva-C. Clément, *Le féminin et le sacré*, Albin Michel, Paris 2015 [1998], pp. 75-76; J. Kristeva, *Perché l'avventura mistica torna a sedurci nel XXI secolo*, in *C'è dell'altro: saggi su psicanalisi e religione*, Vita e pensiero, Milano 2019, pp. 127-139; Ead., *Souffrir, conférence de Notre-Dame Carême*, Editions Parole et Silence, Paris 2006, trad. it. *Soffrire. Conferenza di Quaresima*, Donzelli, Roma 2006, pp. 127-141, p. 139.

Teresa d'Avila, acquisita mediante lo studio dei suoi scritti. La componente biografica è data proprio dalla narrazione e dal commento di numerosi episodi della vita della Santa, mentre il genere saggistico è evocato dall'approccio critico, erudito, psicanalitico all'opera teresiana. La letteratura teatrale è praticata in un lungo segmento finale, che ha la forma appunto di una pièce, mentre il genere epistolare è rappresentato in particolare dalla lettera a Diderot che conclude il libro, in cui il libro stesso e l'opera di Teresa sono messi in relazione al pensiero e all'opera di Diderot, specialmente *La monaca*³⁸.

Applicando un principio che non può non richiamare alla mente l'idea barthesiana di coesistenza, la narratrice chiama Teresa «la mia coinquilina»³⁹. Il processo di appropriazione risulta bidirezionale, in quanto la narratrice *assorbe* il pensiero e la vita di Teresa, ma allo stesso tempo ne è assorbita: «Da quando è emersa dal vagabondaggio delle mie notti sottomarine, e si è imposta 'di default' nel mio discorso, Teresa continua a invadermi in ogni istante. E non senza irritarmi...»⁴⁰. La narratrice spesso parla della «mia Teresa»⁴¹, ed in effetti si tratta della «sua» Teresa, nel senso che propone un'interpretazione «personalizzata» dell'opera della santa, legata alla sua esperienza di vita personale e al suo lavoro di semiologa e di psicanalista. Il gioco di riflessi è in effetti molto complesso: senza entrare nel dettaglio dell'interpretazione psicanalitica, vale qui la pena di menzionare unicamente il fatto che, secondo la voce narrante, Teresa proietta se stessa sulla figura di Gesù, il suo

³⁸ D. Diderot, *La religieuse*, Buisson, Paris 1796, trad.it. *La monaca*, Garzanti, Milano 1988.

³⁹ J. Kristeva, *Teresa*, cit., p. 9.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹ Ad esempio *ibid.*, p. 265.

sposo celeste, che lei identifica con se stessa, in modo che il confine tra lei e la divinità diventa sfumato, in quanto in un certo senso è lei stessa a diventare Dio. Il testo di Kristeva presenta quindi dei soggetti diffratti su diversi livelli testuali che a tratti diventano inestricabili, come nel seguente passaggio, un flusso di coscienza nel quale la narratrice si appropria di parole scritte da Teresa, fino a fondersi con il suo personaggio:

Ave, Teresa, donna senza frontiere, fisica erotica isterica epilettrica, che si fa verbo che si fa carne, che si disfa in sé fuori di sé, fiotti di immagini senza quadri, tumulti di parole, cascate di fiori convertiti in lingue all'ascolto di chi di che cosa, ascolta il tempo scolpito, timpano gola grido scritto, buio e luce, troppo corpo e senza corpo, fuori dalla materia, utero vuoto attonito palpitante per l'Amato sempre presente senza mai essere lì, ma vi è *essere* e *essere*, Egli è in lei, lei è in Lui, presentito sentito inghiottito, sensazione senza percezione, dardo o cristallo, trafitta o trasparente, questo è il dilemma, transverberazione e ancora inondazione, [...] lei è Lui, Lui è lei, la Verità sono io, c'è Lui in fondo a me, me Teresa, paranoica riuscita, Dio sono io e allora! [...] lei fuori di sé, evidentemente, colta da terrore e da delizia, la farfallina si spegne con indelebile gioia perché Gesù è diventato farfalla, cioè Teresa, Gesù farfalla, Gesù donna, conosco una persona che senza essere poeta scrive comunque poesie, romanzi che sono poesie con qualcosa di più, [...] davvero mi domando se sono io, Teresa, che parlo, il cammino è sofferenza, il Nulla di tutto, questo tutto che è niente, fate quel che è in voi, ma con allegria [...] ma sì, Teresa, sì, sorella mia, invisibile, estatica, eccentrica, fuori di te in te, fuori di me in me, sì, Teresa, amore mio, sì⁴².

Questo passaggio è significativo non solo perché dimostra il gioco di intarsio delle soggettività espresse nel testo, ma

⁴² J. Kristeva, *Teresa*, cit., pp. 28-29.

anche perché contiene *in nuce* la maggior parte dei temi che sono sviluppati nel corso delle circa 600 pagine del testo kristeviano. L'identificazione con l'altro è possibile soltanto nel quadro dell'intertestualità, espressa con la metafora dell'*inghiottire* l'Altro, che in questo contesto specifico fa chiaramente riferimento anche al sacramento dell'Eucaristia:

...ti rivolgi a quei fedeli compagni di solitudine che sono la Bibbia, i Vangeli, i testi religiosi. Non dimentichi un solo secondo che t'identifichi con Gesù se – e soltanto se – resti immersa nell'intertesto delle fonti canoniche. Divenuto in tal modo e ormai il tuo ambiente vitale, la realtà principe, ne riscrivi la retorica come se *io* fosse *Lui*. La tua "ispirazione" sarebbe dunque un inghiottire l'Altro, una riscrittura amorosa del Suo corpo – attraverso la riscrittura della Sua parola nel tuo immaginario sbocciato da un germe esterno⁴³.

L'identificazione con Gesù attraverso la scrittura può infatti essere considerata come una forma di adesione alla transustanziazione, come si può dedurre da questi due passaggi:

Anche Teresa aderisce alla transustanziazione, e scommetto che l'abitava più risolutamente con la grazia della sua scrittura che seguendo i dogmi della fede⁴⁴.

La mia è una tesi esagerata che gli psicologi e gli scrittori potrebbero comprendere. Appropriandoti del linguaggio mediante la scrittura hai scoperto un'altra Teresa – una nuova Teresa che ha trasformato il timore del giudizio di Dio in ascolto della Voce dell'Altro. A furia di parlare e di scrivere i tuoi desideri colpevoli, dunque frustrati e sofferenti, assumi sia il giudizio divino, sia il suo assorbimento.

⁴³ J. Kristeva, *Teresa*, cit., pp. 216-217.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 226.

Poiché sei al posto dell'Altro, l'Altro prende posto in te. Allo spavento si aggiunge, o piuttosto succede, la ricezione: apertura, accoglienza, abbandono al suo dono. È così che dopo l'Altro temuto, poi l'Altro ascoltato, l'Altro riscritto diventa un Altro toccato, sentito con tutti i sensi. La scrittura non realizza il rispetto dell'alterità [...], Mediante la scrittura l'Altro e ogni alterità cessano di essere proibiti o separati da me. Infatti, scrivendo, il penso, li percepisco e li possiedo, li tocco e ne sono toccata. La scrittura è il passaggio all'atto supremo innocente, la consumazione-assunzione finalmente possibile di tutti i divieti [...]. La Teresa che si autorizza a scrivere è ormai "un'altra": capace di *sentire* nel senso fondamentale di *toccare*. Tutti gli "altri" che le facevano paura o, quantomeno, la impressionavano, sono in lei, e lei è in loro, in una reciproca interpenetrazione. I testi biblici ed evangelici, il Super-io familiare [...] non sono più per te degli imperativi esterni, Teresa, amor mio, perché osi assimilarli nella tua esperienza sensibile, impregnarne il tuo stile e la tua *finzione*. Gli altri, l'Altro sono il tuo racconto, che non è neppure "tuo", poiché tu sei fuori di te: una terza persona⁴⁵.

Secondo Kristeva⁴⁶, scrivere e narrare sono componenti fondamentali dell'esperienza spirituale di Teresa che si inseriscono in una sorta di circolo ermeneutico. Infatti, l'estasi è indotta dai testi teologici ed evangelici che Teresa legge avidamente, poi scrivere la propria esperienza le consente di chiarirla a se stessa e di metterla in relazione con il mondo esterno, quello dei suoi confessori, ma anche con il più ampio ambiente culturale a lei contemporaneo. Kristeva⁴⁷ sostiene che la *verbalizzazione* dell'esperienza ha luogo a posteriori, dopo la fine dell'esperienza stessa, ma è proprio nella fase del suo rivestirsi

⁴⁵ J. Kristeva, *Teresa*, cit., pp. 431-432.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 95-96.

di parole che quest'esperienza viene (ri-)vissuta in modo più profondo e autentico, al punto che è l'atto di scrittura a costituire di fatto la più autentica esperienza estatica:

... l'estasi di Teresa, così come giunge a noi, è il fatto della sua scrittura: [...] la scrittura ri-crea lo stato teopatico, e l'estasi non esiste che allora: a dire il vero, Teresa non gode che scrivendo.⁴⁸

Sono pertanto giunta a questa constatazione: l'estasi di Teresa non sarebbe né più né meno che un effetto della scrittura!⁴⁹

Tuttavia, scrivere significa «filare-tessere la finzione di quelle estasi»⁵⁰. Tradurre una esperienza mistica in parole significa adattare qualcosa di ineffabile alla forma e alla sostanza del linguaggio verbale e richiede l'uso di metafore e tropi (per esempio, la famosa metafora delle sette mansioni). Risulta centrale per comprendere il rapporto tra esperienza e narrazione il concetto di *finzione*: l'estasi trascritta, narrata, è inevitabilmente una «traduzione-finzione»⁵¹. Ciononostante, questo processo narrativo finisce per costituire il fulcro più autentico dell'esperienza spirituale, più importante ancora dell'estasi ineffabile, e un modo abituale di pensare: «Teresa sospetta e afferma persino, con fiero sorriso, di pensare in forma di romanzo»⁵². Questo concetto si può ricollegare a quanto teorizzato da Battistini: «La scrittura converte l'io, al pari della sua vita, in *fiction*, in

⁴⁸ J. Kristeva, *Teresa*, cit., pp. 95-96.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 171.

⁵² *Ibid.*, p. 80.

personaggio che, spogliatosi della sua carne, indossa il fragile velo delle parole...»⁵³.

Secondo Kristeva l'attività di creare – scrivere – il testo della propria vita è il propulsore e il parallelo dell'atto di Teresa di fondare monasteri, come dimostrato dalla sincronia tra la fine del lavoro di stesura della *Vita* e la fondazione del primo monastero teresiano:

Fondi perché scrivi. Inaudito parallelo tra, da una parte, l'esperienza pericolosa e piacevole che è lo spossessamento di sé in Lui, inferno e rapimento della scrittura, e, dall'altra, il tuo lucido pragmatismo [...]. Impresa da funambolo, questo equilibrio non fa di te la prima scrittrice moderna, se con questo termine s'intende la valorizzazione di un testo, di un'opera scritta divenuta valore in sé.⁵⁴

La scrittura della *fiction* personale di Teresa e della costituzione dei suoi monasteri hanno in comune il fatto di costruire un ponte tra contingenza e trascendenza:

Fondare, costituire, scrivere una Costituzione: ma in che modo? In realtà, la tua riforma del Carmelo si baserà su due pilastri: la costituzione e le finzioni. Da un lato: regole rigide, la giurisdizione che avrà lo scopo principale di garantire le condizioni necessarie per il fuori dal tempo della contemplazione all'interno della temporalità mondana. Dall'altro, la "relazione" o narrazione dell'esperienza interiore che coniuga il viaggio verso l'infinito dell'Altro con le tribolazioni quotidiane alle prese con le passioni femminili e la storia degli uomini.⁵⁵

⁵³ A. Battistini, *L'autobiografia*, cit., pp. 7-8.

⁵⁴ J. Kristeva, *Teresa*, cit., p. 306.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 311.

L'identificazione con l'Altro divino conferisce una suprema autorità alle parole di Teresa, al punto che la distinzione tra parola e atto viene meno: «Nella nuova economia della scrittura amorosa, e del nuovo corpo dell'“altra” Teresa che si costituisce a furia di scrivere e fondare, non potrebbero esistere barriere tra parole e cose, scrivere e agire, leggere e fare»⁵⁶. Possiamo quindi dire che la figura di Teresa, così come è interpretata da Kristeva, supera il modello del santo individuato da Lotman (il quale in effetti si riferiva al Medio Evo), in quanto è Teresa stessa che detta la norma, annullando se stessa ma contemporaneamente assimilandosi all'Altro divino.

4. *Conclusione: Kristeva e l'autobiografia intertestuale*

In *Teresa mon amour*, Julia Kristeva adotta una scrittura che si colloca a metà tra biografia e autobiografia. Questo tipo di scrittura ha come effetti paralleli da una parte il velamento del sé dell'io scrivente, che si nasconde e si riflette in diversi personaggi, e dall'altra parte l'“inghiottimento” dell'altro, che viene fatto proprio. Se Barthes⁵⁷ parla di *coesistenza*, altri critici e scrittori descrivono questo tipo di relazione come *vampirismo*. Battistini, ad esempio, sulla scia di Italo Calvino, Henry Troyat e Massimo Romano, afferma che «... come l'autobiografia è una “maschera” che impedisce all'io di mettersi completamente a nudo, così il biografo è un “vampiro” che, succhiando sangue all'Altro, lo assimila al proprio organismo alterandone con so-

⁵⁶ J. Kristeva, *Teresa*, cit., p. 438.

⁵⁷ R. Barthes, *Sade*, cit.

praggiunta simbiosi emotiva e intellettuale la fisionomia originaria»⁵⁸. A un ulteriore livello, un testo così costruito ha l'effetto perlocutorio di stimolare un modo simile di accostarsi da parte del lettore, costituendosi così come elemento attivo in quella «struttura intellettuale» che Kristeva⁵⁹ riconosce come fondamentale nella nostra epoca.

Riferendosi alla distinzione tra storia e discorso proposta da Benveniste⁶⁰, Starobinski definisce l'autobiografia come «discorso-storia»⁶¹, dal momento che essa include sia la narrazione di fatti passati che un'enunciazione che coinvolge il soggetto che parla in prima persona e uno o più interlocutori, come nel caso delle confessioni, che in molti casi (si pensi ad esempio a quelle agostiniane), si rivolgono sia a Dio che agli uomini. La scrittura autobiografica praticata da Julia Kristeva amplia questo schema comunicativo non solo con il dialogo con altri autori (che deriva dalla *coesistenza*), ma anche rivolgendosi a una pluralità di diverse e specifiche categorie di lettori modello. Il seguente passaggio esemplifica questa complessa costruzione dialogica:

“Amo perché sono amata, dunque sono”: tale mi sembra il tuo credo, Teresa, amor mio, ma questo aspetto solare della tua estasi si sorregge su uno strano essere: l'uomo che ti ama e tu ami è un figlio e al tempo stesso un padre sofferente, picchiato e messo a morte per poi resuscitare. L'hai capito, il mio dialogo con te è anche un dialogo

⁵⁸ A. Battistini, *L'autobiografia*, cit., p. 16.

⁵⁹ J. Kristeva, *La parola*, cit., p. 137, v. sopra.

⁶⁰ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1966.

⁶¹ J. Starobinski, *L'oeil vivant, essai*, Gallimard, Paris 1961, trad. it., *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, p. 208.

con Freud [...]. Apro qui una parentesi nel racconto della mia coabitazione con Teresa per rivolgermi ai miei colleghi psicologi, e anche, qualora intendano seguirmi, ai credenti cui potrebbe interessare di sapere come la loro esperienza può essere affrontata dall'esterno⁶².

Inoltre, l'autrice dialoga con se stessa, o più precisamente costruisce una fitta rete intertestuale composta da riferimenti alle sue stesse opere, di modo che la sua autobiografia risulta in un certo senso frammentata nella sua opera omnia. Il principio proposto da Franco Ferrucci⁶³ e ripreso da Battistini, secondo cui «... le autobiografie in realtà sono testi che non parlano del loro autore, ma di altri testi di quell'autore»⁶⁴ assume un particolare significato in questo caso.

Per Kristeva, Teresa rappresenta l'esempio di un modo di essere che era un ideale da realizzare tanto nella sua epoca quanto nella contemporaneità: «E se invece percorressi un modo d'essere cercato nella tua epoca, cercato tutt'oggi, per iscritto ma anche con altri mezzi, tra sé e non sé, sé e altro, sé con gli altri?»⁶⁵. La Teresa kristeviana sembra dunque portare all'estremo il principio di relazionalità che ricorre nella cultura contemporanea e che, con riferimento all'ambito letterario, Enrico Testa⁶⁶ attribuisce ai personaggi che chiama «relativi» o «figuranti», i quali si definiscono appunto nelle loro relazioni con gli altri, in contrapposizione ai personaggi «assoluti» o «eroi»,

⁶² J. Kristeva, *Teresa*, cit., p. 385.

⁶³ F. Ferrucci, *Modelli letterari e autobiografici dell'opera*, in *Il giardino simbolico*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 265-280.

⁶⁴ A. Battistini, *L'autobiografia*, cit., p. 11.

⁶⁵ J. Kristeva, *Teresa*, cit., p. 306.

⁶⁶ E. Testa, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

che si definiscono invece in contrasto con gli altri e nella loro originalità e solitudine.

Kristeva rappresenta un ulteriore passo avanti rispetto alla relazionalità teresiana: Kristeva propone non l'abbandono – e l'obliterazione – del sé in Dio (si dichiara infatti non credente), ma la diffrazione del sé tramite il rispecchiamento dell'altro e nell'altro. Questa operazione si compie attraverso la scrittura. Più precisamente, nella tecnica praticata da Julia Kristeva si possono identificare tre operazioni principali, che non si svolgono necessariamente in una sequenza diacronica ma che possono presentare vari gradi di sovrapposizione. La prima consiste nell'applicazione del metodo della *coesistenza* con un altro autore, investendo profondamente il sé nella conoscenza dell'altro fino a instaurare una forte risonanza intellettuale ed emotiva. La seconda consiste nella stesura di un testo che in molti passaggi ricorda il flusso di coscienza e in cui la voce narrante esprime liberamente i propri pensieri nei confronti del suo "coinquilino". Nel caso qui preso in esame, il narratore non rappresenta il simulacro diretto dell'autore, ma è un personaggio di finzione (Sylvia Leclerq) che parla in prima persona, pur riferendosi a molti fatti e perone facilmente riconducibili alla vita dell'autrice empirica. Questa facile identificazione è possibile specialmente grazie alla terza operazione, che consiste in un paziente e duraturo lavoro di costruzione di un contesto, o di un'ampia rete intertestuale che coincide grosso modo con l'opera omnia dell'autrice, includendo sia saggi che romanzi, in cui si riscontrano vari frammenti autobiografici.

Per esempio, numerosi riferimenti autobiografici contenuti in *Teresa mon amour* sono evidenti per il lettore che abbia letto anche l'autobiografia di Kristeva intitolata *La vita altrove. L'autobiografia come un viaggio*, pubblicata per la prima volta

nel 2016⁶⁷. Questo titolo riecheggia un passaggio del volume dedicato a Teresa che menziona l'autrice in terza persona (e non è questa l'unica occorrenza):

Lei “si viaggia”, direbbe la giornalista Stéphanie Delacour che si esprime con neologismi, come Julia Kristeva ai suoi inizi nel giallo metafisico, *Morte a Bisanzio*. Bulgara di origini, francese di nazionalità, cittadina europea e americana d'azione? Giornalista, psicanalista, semiologa, romanziera, e che altro? Anche in lei motivi, caleidoscopi...⁶⁸

La vita altrove si presenta a sua volta come testo dialogico, in quanto assume la forma di un'intervista a Julia Kristeva, e sviluppa il motivo del sé diviso sotto vari aspetti, come la doppia nazionalità dell'autrice, o il rapporto conflittuale tra la cultura ebraica e cristiana che caratterizza il suo retroterra familiare (caratteristica che la accomuna a Teresa).

La scrittura praticata dalla Kristeva costituisce dunque l'applicazione magistrale di una tecnica inscindibile dall'idea di intertestualità. Questo tipo di scrittura implica un sovvertimento del tradizionale patto autobiografico individuato da Lejeune, perché mette in questione sia il concetto di veridizione sia i confini del soggetto, avvicinandosi piuttosto al concetto di *patto fantasmatico* che caratterizza, sempre per Lejeune, la scrittura romanzesca⁶⁹. Risulta significativo in tal senso il concetto di *finzione* sviluppato da Kristeva e a cui si è accennato sopra e che

⁶⁷ J. Kristeva, *La vita*, cit.

⁶⁸ J. Kristeva, *Teresa*, cit., p. 409.

⁶⁹ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, trad. it. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

richiama il problema dello statuto della narrazione come traduzione-finzione, per cui la verità non può essere espressa (e forse pensata) se non grazie alla finzione. Il soggetto che emerge da questa concezione della scrittura è un autore/personaggio che prova piacere nel disperdere se stesso, atomizzandosi in una rete di testi, per poi ritrovarsi di nuovo rifratto nel sé del “coinquilino”, l’Altro testualizzato⁷⁰.

Kristeva⁷¹ si concentra ripetutamente sulla metafora dell’acqua usata da Teresa per descrivere la propria esperienza spirituale ed intellettuale, al punto che l’acqua appare l’elemento che la caratterizza. Questo riferimento all’acqua è un ulteriore punto di contatto tra Julia e Teresa e contribuisce alla creazione della rifrazione intertestuale della prima attraverso la sua opera. Infatti, nell’autobiografia kristeviana si legge:

... chi è la Julia Kristeva di cui stiamo parlando? Mi consenta di confessarle una cosa: non riesco ad abitare la “mia” immagine, quella che gli altri mi restituiscono; io mi vedo come in viaggio: il mio elemento potrebbe essere l’acqua viva e il mio scopo seguire questo flusso, fare da apripista. Scrivo romanzi per rendere palpabile e trasmissibile questo vissuto⁷².

In questa confessione, Kristeva applica a se stessa l’idea di scrittura che esprime nell’opera dedicata a Teresa riferendosi alla santa, definendo la scrittura come atto che costruisce il soggetto ed è quindi responsabile della sua esistenza. Allo stesso

⁷⁰ Ulteriori esempi di questa tecnica si possono trovare nella parte finale di J. Kristeva, *Teresa*, cit., che assume la forma di pièce teatrale.

⁷¹ J. Kristeva, *Teresa*, cit., cfr. specialmente il cap. 2.

⁷² J. Kristeva, *La vita*, cit., p. 37.

tempo però questo soggetto è troppo sfuggente per essere fissato in una forma “solida”. La metafora dell’acqua suggerisce in effetti che l’intertestualità autobiografica kristeviana si possa definire come *nebulizzazione del sé*. L’idea della nebulizzazione del sé e la pertinenza dell’isotopia acquatica trovano conferma ad esempio in due metafore usate da Kristeva, quella del profumo e quella del *dripping* e della condensazione:

Teresa non costruisce [...] una fortezza di difese, ma una riasicurazione narcisistica e ideale, sublime, dove siete invitati a dissolvervi in profumo, a intossicarvi, ma in una dolce pace. Proprio così, in profumo, il solido che si distilla, si chiama sublimazione...⁷³

È il mio patchwork di ricamatrice, il mio canovaccio policromo [...]. Affinché le “mansioni” della mia santa se ne distacchino pur associandosi a essi, restringo il mio gesto, ritmo il mio *dripping*, raccolgo il tempo nello spazio di una condensazione.⁷⁴

Infine, un’ulteriore prova del fatto che l’opera dedicata a Teresa si basi su una tecnica che applica in modo sistematico ed estremamente coerente una teoria soggiacente è data dal fatto che tale opera si colloca in una più ampia serie di studi dedicati da Julia Kristeva a figure femminili straordinarie, come Hannah Arendt, Melanie Klein e Colette⁷⁵. Il modo in cui Kristeva parla

⁷³ J. Kristeva, *Teresa*, cit., p. 553.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 578.

⁷⁵ Cfr. J. Kristeva, *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots : Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette*, Fayard, Paris 1999-2002, 3 tomes, trad. it. *Il genio femminile: Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette*, Donzelli, Roma 2010, 3 voll.

di queste figure nella sua autobiografia costituisce un'ultima testimonianza sul suo modo di approcciarsi all'altro e farlo proprio:

Sono diventate le mie coinquiline, abito con loro, qualche volta litighiamo, la loro forza vitale mi accompagna e mi sostiene. Gli studi che dedico loro intrecciano biografie e opere. Mi piacerebbe che i miei studenti, i miei lettori si aprissero ai loro scritti, veri e propri laboratori dove la vita e il pensiero si illuminano a vicenda⁷⁶.

Julia Kristeva esprime dunque una “struttura intellettuale” o, potremmo dire, un metodo euristico diffuso nella cultura europea del tardo Ventesimo secolo e dei primi decenni del Ventunesimo, un metodo che in lei si esprime anche in una tecnica di scrittura che sicuramente non è l'unica ad applicare (abbiamo accennato all'autobiografia di Barthes, ma ci si potrebbe riferire anche a molti altri testi), ma che sicuramente sviluppa con una singolare compiutezza ed estensione. Tra i tratti più notevoli di questa scrittura ci sono sicuramente l'impegno che richiede allo scrittore, diventando quasi una *forma di vita*⁷⁷ e richiedendo un'apertura totale nei confronti dell'Altro e l'assottigliamento del confine non solo tra biografia e autobiografia, ma tra vita e opera, che a sua volta si connette alla paziente e meticolosa costruzione di una fitta rete di rimandi intertestuali nella propria opera nel corso degli anni, o meglio di una vita intera.

Jenny Ponzio

⁷⁶ J. Kristeva, *La vita*, cit., p. 180.

⁷⁷ Su questo concetto, cfr. J. Fontanille, *Formes de vie*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2015.

VII. Illuminazione, estasi, sentimento oceanico. Testimonianze

di *Maria Pia Pozzato*

1. *Introduzione: queste diverse testimonianze parlano di una stessa esperienza?*

Il punto di partenza di questo contributo è una sorta di autodenuncia metodologica: se l'approccio semiotico è relativizzante, sia nel senso che ogni cosa affermata è relativa a un corpus di testi, sia nel senso che esso guarda primariamente alle rete delle interdipendenze semantiche (e non ad atomi concettuali precostituiti), la proposta qui illustrata deroga a questo principio poiché l'ipotesi di partenza è piuttosto basata su una *ipostasi*, e cioè sulla convinzione che dietro le tante, eterogenee testimonianze di cui parlerò, ci sia una stessa esperienza. Si noterà una grande eterogeneità degli esempi, poiché i testi saranno tratti a volte da grandi romanzi, ma anche da canzoni pop, biografie reali e addirittura interviste ad astronauti. Il fatto è che, nel corso degli anni, mi sono imbattuta in modo del tutto serendipico in affermazioni che a un certo punto "hanno fatto sistema" per alcune ricorrenze stabili che mi hanno indotto a pensare che vi sia appunto una sostanziale identità fra le esperienze di cui parlano

tutti questi testi¹. Le costanti semantiche, che riassumerò in conclusione a questo contributo, mi hanno suggerito che si tratti di quello che i buddhisti chiamano *satori*, o illuminazione. Se la cultura buddhista è attrezzata per identificare questa esperienza nella sua specificità, nelle nostre culture cosiddette occidentali non è così, e quindi chi la vive tende poi a rivestirla di panni diversi, o spirituali, o estetici, o psicopatologici, a seconda dei parametri valoriali e culturali delle persone. L'eterogeneità e assoluta non esaustività del corpus sono inevitabili proprio per la natura induttiva di una riflessione che non pretende né di dimostrare l'esistenza di qualcosa né di arrivare a conclusioni certe, quanto di inaugurare una sensibilità euristica verso un fenomeno psicologico e culturale a un tempo. In fin dei conti, nelle scienze umane, come in quelle naturali, le scoperte si fanno per via comparativa, senza la quale nessuna generalizzazione è possibile.

Sospendo il giudizio sullo statuto ontologico e sulle cause di questa esperienza che per altro non ho provato perso-

¹ Mi rendo perfettamente conto che in questi casi c'è il rischio di un "innamoramento dell'ipotesi" simile a quello che determinò, a cavallo fra Ottocento e Novecento, alcune letture di Dante in chiave esoterica. Questi autori, fra cui Giovanni Pascoli, in base ad alcune ricorrenze, si convinsero che il significato dei versi danteschi fosse da ricondurre a una sottotraccia settaria e/o esoterica (cfr. la raccolta di analisi *L'idea deforme*, a cura di M.P. Pozzato, Bompiani, Milano 1988). In quei casi giocava però un ruolo fondamentale la sistematica decontestualizzazione dei versi-chiave, mentre nella presente proposta si tratta di discorsi-testimonianza, che quindi hanno già al loro interno riflessioni sul senso dell'esperienza vissuta.

nalmente. Vedremo che Sigmund Freud intende i vissuti oceanici² come stravolgimenti dei normali rapporti fra Io ed Es; la neurologia ha tentato di monitorare il cervello dei monaci in meditazione e pensa che il *satori* sia una specie di momentaneo cortocircuito cerebrale; i mistici sono convinti di entrare in comunicazione con l'Ente supremo; uno scrittore come Marcel Proust pensa che si tratti di attingere a una fonte profonda e profondamente individuale da cui far scaturire la creazione artistica. Ma, al di là delle convinzioni personali, colpisce come questo vissuto venga descritto in modo così costante in epoche e latitudini lontanissime fra loro. Per esempio, come vedremo, tutti insistono sul carattere *evidente, incontrovertibile*, di quanto hanno sperimentato, più certo della stessa fede nell'esistenza del mondo esterno che pure fonda, secondo Maurice Merleau-Ponty, il nostro essere-per-il-mondo³. Si tratta di un'esperienza che non può essere osservata dall'esterno ma solo vissuta in prima persona perché la mancanza di confini dell'io, seppure momentanea, esclude l'altro in quanto tale e quindi, come dice Martin Buber, «l'unità del mistico è una solitudine assoluta»⁴.

È noto tuttavia che, dopo questa estasi, chi l'ha vissuta procede a una elaborazione discorsiva finalizzata sia a fissarla

² In questo contributo, si useranno termini come “oceanico”, “estatico”, “epifanico”, ecc., che non sono sinonimi ma tesi a enfatizzare, di volta in volta, uno o l'altro dei tratti specifici di queste esperienze (/perdita dei confini/, /uscita dalla sfera soggettiva/, /rivelazione improvvisa/, ecc.).

³ Come dice Angela da Foligno a proposito della sua contemplazione di “colui che è l'Essere”, «Se anche il mondo intero mi testimoniassse il contrario, io non potrei credere in alcun modo a nient'altro, e anzi farei il mondo oggetto del mio scherno». Citato in M. Buber, *Ekstatische Konfessionen* [1921], trad. it. *Confessioni estatiche*, Adelphi, Milano 1987, p. 30.

⁴ *Ibidem*.

nella memoria, spesso per un'acuta nostalgia, sia a farne partecipi gli altri. E questi testi sono autobiografici in senso radicale perché reclamano la propria *veridicità* anche all'interno di un'opera finzionale, come vedremo nel caso di Marcel Proust e di Fëdor Dostoevskij.

Le persone che hanno vissuto questa esperienza si sforzano di raccontarla, e quindi non rimandano affatto a un segreto indefinito, e che tale deve rimanere, come nell'ermetismo settario ma, anzi, vogliono disperatamente condividere un vissuto effettivo, per quanto difficile da tradurre in parole⁵. Merleau-Ponty, nel suo saggio *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, oppone l'“io posso” dall'“io penso” del linguaggio: il primo sarebbe contraddistinto dal fatto che le parole non veicolano il loro significato in base a un codice ma «sono attratte a distanza dal pensiero come le maree dalla luna»⁶.

Questa distanza dell'esperienza estatica dal pensiero razionalmente inteso si accompagna a un suo radicamento nella sensorialità⁷, e però è anche un travalicamento della sensorialità individuale verso la fusione della “carne del soggetto” con la “carne del mondo”, per riprendere stavolta il Merleau-Ponty de

⁵ Sulla differenza fra discorso mistico e discorso ermetico, cfr. M.P. Pozzato, *I segreti limiti dell'interpretazione*, in P. Magli, G. Manetti e P. Violi (a cura di), *Semiotica: storia teoria e interpretazione*, Bompiani, Milano 1992, pp. 243-262.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Signes* [1960], trad. it. *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 69.

⁷ Il che avvicina le esperienze estatiche a quelle estetiche, come vedremo anche più avanti. Sull'argomento, cfr. M.P. Pozzato *Esperienze estatiche ed esperienze estetiche. Alcuni esempi in testi religiosi, psicoanalitici e letterari*, in *Sensi e discorso*, G. Marrone (a cura di), Esculapio, Bologna 1995, pp. 135-151.

*Il visibile e l'invisibile*⁸. Quando, fra poco, passeremo agli esempi, vedremo che le testimonianze non parlano di un vago sentore, di un'intuizione, di un anelito verso qualcosa ma di una congiunzione totale, assoluta, con qualcosa che prima non era conosciuto e che determina una discontinuità radicale rispetto all'esistenza anteriore.

2. *L'esperienza estatica per il buddhismo e per la psicoanalisi*

Il riferimento che abbiamo fatto poco sopra alla fenomenologia non è tuttavia esente da problemi. Quanto queste persone tentano di descrivere è indicato da loro stesse come un superamento del concetto comunemente inteso di esperienza. Quindi non si può fare leva sulla posizione fenomenologica, che parte per l'appunto dal fenomeno esperito, bensì teorizzare che vi sia qualcosa di anteriore, una sorta di base dell'esperienza che però non si identifica con quest'ultima. Nel buddhismo troviamo la distinzione fra il fenomeno, chiamato *dharma*, che consiste in tutto ciò che ci proviene dagli organi sensoriali; e la matrice di tutti i fenomeni, che si porrebbe in quanto tale fuori sia dall'esperienza sensibile sia da quella immaginativa, chiamata

⁸ In questo libro, le cose e il mondo sono visti come "enigmi figurati" e la filosofia come un modo per condurre a espressione «le cose stesse dal fondo del loro silenzio». Si tratteggia il concetto di *carne* come "fodera di non essere" della soggettività ma anche come *apertura* all'Essere e partecipazione del soggetto alla carne del mondo: «La présence du monde soit présence de sa chair à sa chair, que 'j'en soit' et que je ne sois pas lui», M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 19, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969. Si riporta il passaggio in originale per la difficoltà di una traduzione perspicua.

sunyata. Ma non per questo si tratterebbe di qualcosa di irreale. Per avere accesso a questo fondamento della realtà bisogna “ri-destarsi ad esso”, trovarsi improvvisamente “al di là”, come se una porta sconosciuta si spalancasse all’improvviso dando accesso a una dimensione della realtà irriducibilmente diversa da tutto quanto sperimentato e mentalizzato precedentemente.

Un accadimento di questa natura sembra proprio ciò che, come vedremo, rimane costante in tutte le testimonianze. E tuttavia si noterà come tutto questo abbia una natura paradossale poiché si tratta pur sempre, in qualche misura, di un’esperienza, altrimenti il soggetto non potrebbe esserne consapevole mentre la vive, né tanto meno ricordarla e cercare di descriverla successivamente. Come dice lo psicoanalista Elvio Fachinelli:

Il fatto che nell’estasi si è come *fuori di sé* non impedisce che chi l’ha provata è di solito portato a parlarne, perché l’esperienza è vissuta come un’acquisizione importante, se non la più importante della vita. E per parlarne bisogna ammettere che, anche nel più profondo annegamento, l’individuo fosse in qualche modo presente. Se il suo io cosciente era attenuato o addirittura soppresso, non per questo era assente un soggetto altro, spiazzato abitualmente rispetto all’io ma divenuto centrale nella nuova situazione. Altrimenti non potrebbe esserci nessun resoconto, per quanto dichiaratamente inadeguato, dell’accaduto⁹.

⁹ E. Fachinelli, *La mente estatica*, Adelphi, Milano 1989, pp. 102-103.

In termini semiotici, nei discorsi che tentano di rielaborare questo tipo di esperienza si configura quindi un *embrayage*¹⁰, un dire di nuovo “Io”, dopo il più radicale dei *débrayage*, quello in cui il soggetto dell’enunciazione non si proietta in un discorso ma si lancia nel vuoto. Daisetz Teitaro Suzuki Suzuki, noto studioso di buddhismo zen, afferma:

Lo Zen è la realtà così com’è, l’individualità si scioglie in qualcosa di indescrivibile, qualcosa di ordine completamente diverso da ciò cui sono abituato. La sensazione che ne deriva è di completa liberazione o di completo riposo: la sensazione di essere giunto finalmente a destinazione¹¹.

Quindi ciò di cui si fa esperienza nell’illuminazione zen differisce molto dal Dio personale della tradizione cristiana, quale la troviamo nelle conversioni “classiche” come quella di San Paolo, Sant’Agostino e Sant’Ignazio di Loyola. Un’altra differenza sta nel “regime di impegno”, per dir così: è vero che anche i santi cristiani ricorrono a esercizi spirituali, pratiche penitenziali e meditative ma a volte, come nel caso di San Paolo, sono folgorati da Dio, mentre in ambito buddhista le persone si dedicano a una pratica durissima per raggiungere il *satori*.

Suzuki dice anche «quanto è spoglio e antiromantico il *satori*, se lo si paragona alle esperienze mistiche cristiane. Non

¹⁰ Il meccanismo dell’*embrayage*, nella semiotica greimasiana, è sempre secondario a quello di *débrayage*. Il *débrayage* è infatti il meccanismo costitutivo di ogni discorso, attraverso cui il soggetto dell’enunciazione proietta spazi, tempi e persone in ciò che dice. Si ha un effetto di *embrayage*, cioè di ritorno su di sé del soggetto dell’enunciazione, quando il discorso, da oggettivato, torna a essere soggettivato.

¹¹ D.T. Suzuki, *Essays on Zen Buddhism* [1926], trad. it. *Saggi sul buddhismo zen*, voll. I, II e III, Edizioni Mediterranee, Roma 1977, p. 31 del II vol.

vi è amore romantico, non c'è la voce dello spirito santo, né la pienezza della grazia divina, non c'è nessuna glorificazione di nessun genere» e tuttavia vi è un sentimento di esaltazione che deriva «dalla rottura delle restrizioni imposte ad uno in quanto essere individuale»¹². E ancora:

Se la si confronta con certe espressioni cristiane come “la gloria di Dio”, “l'amore di Dio”, “la sposa divina”, ecc., l'esperienza zen deve essere giudicata singolarmente priva di emozioni umane. Al contrario, vi è in essa qualcosa che può venir definita fredda evidenza scientifica o prosaicità. Perciò potremmo quasi affermare che nella coscienza zen ciò che corrisponde all'ardore cristiano per un Dio personale è assente [...] non è l'adorazione, l'obbedienza, la paura, l'amore, la fede, la penitenza, o qualunque altra cosa che caratterizza l'animo di un buon cristiano: ma è la ricerca di qualcosa che apporterà la pace e l'armonia mentale, superando le contraddizioni e saldando i fili aggrovigliati in una linea continua¹³.

Naturalmente la letteratura buddhista è ricchissima di testimonianze di *satori*. Per esempio, Gerta Ital, una donna tedesca che va a meditare a più riprese in Giappone, scrive un libro di testimonianze in cui dice:

One day, during a meditation session, everything was suddenly transformed. I had nothing to do with this transformation, “It” acted. It became utterly impossible for me to become the “Mu” (il *koan* assegnatole dal maestro, n.d.r.) – the One displaced it, and then, later, “Mu” and the One dissolved into one another and become one. The One was the nothingness and the nothingness was the One. I continued to “sit”, day after day. And then it happened. Suddenly,

¹² *Ibid.*, pp. 32-33.

¹³ *Ibid.*, pp. 50-51.

with a feeling of overwhelming shock and indescribable bliss, I *knew*: I am one with the One and – I am free¹⁴.

G. Ital torna in Germania, riprende la sua vita ma l'esperienza rivela effetti durevoli, segno che qualcosa è profondamente e definitivamente cambiato in lei dopo anni di pratica e di tentativi¹⁵.

Ci sono assonanze fra questo "it" e l'idea freudiana dell'Es, che è una parte di noi, anche se sconosciuta. Nella topica freudiana, essere un "tutt'uno" con questo "it" comporta una estensione di quella piccola cosa che è l'Io, come vedremo più avanti. D'altra parte però il *satori* Zen produce un senso profondo, durevole e definitivo di liberazione, uno stato di beatitudine istantanea che è però in grado di irradiare il resto dell'esistenza tramite una forma di *memoria* dell'accaduto («I *knew*»).

In uno dei best seller degli anni Sessanta che più hanno contribuito a far conoscere la filosofia zen al mondo occidentale, *I tre pilastri dello zen* di Philippe Kapleau, si fa riferimento esplicito alla topica freudiana quando si dice che nell'esperienza

¹⁴ G. Ital, *On the Way to Satori. A Woman's Experience of Enlightenment*, Element Books, Longmead, 1988, p. 240.

¹⁵ «Now I am free, one with the non Being -Being. All bonds, all attachments have dissolved. Now I *know*: no matter where I am, no matter where I go, I am one with the One.» (G. Ital, *op. cit.*, p. 241) Alcune pagine prima dice qualcosa di altrettanto importante: «It is not something which can be grasped. Nor it is something can be experienced, not even with the most refined and highly developed senses. It is something which one must *become*. And when one has become it the one really can pass through the eye of a needle, to express it in Christian terms.» (G. Ital, *op. cit.*, p. 219, corsivi dell'autrice).

dell'illuminazione «svanisce dal subconscio il concetto di ego, non si ha coscienza di un io-io opposto a un non io»¹⁶.

In realtà, Freud ha dedicato pochissima attenzione al misticismo. Ne *Il disagio della civiltà*, dice: «Per quanto mi riguarda, non riesco a scoprire in me il sentimento “oceanico”». Tuttavia, ipotizza che

il nostro presente sentimento dell'Io è soltanto un avvizzito residuo di un sentimento assai più inclusivo, anzi, di un sentimento omnicomprensivo che corrisponde a una comunione quanto mai intima dell'Io con l'ambiente [...] In alcune persone tale senso primario dell'Io si è conservato e i contenuti rappresentativi a esso conformi sarebbero precisamente quelli dell'illimitatezza e della comunione con il tutto¹⁷.

Nella sua *Introduzione alla psicoanalisi* (lezione 30, *Sogno e occultismo*), Freud mette in relazione il misticismo con l'occultismo, in quanto credenza in un “aldilà” rispetto al mondo costruito dalla scienza¹⁸. Nella lezione 31, *Scomposizione della personalità*, il padre della psicoanalisi dice che i confini fra Es, Io e Super-io devono essere intesi come aree cromatiche che sfumano le une sulle altre più che come cesure nette. Egli afferma:

Ci è anche facile immaginare che certe pratiche mistiche possano riuscire a rovesciare i normali rapporti fra i singoli territori della psiche, così che, per esempio, la percezione sia in grado di cogliere

¹⁶ Ph. Kapleau, *The Three Pillars of the Zen* [1965], trad. it. *I tre pilastri dello zen. Insegnamento e pratica dell'illuminazione*, Ubaldini, Roma 1981, p. 126.

¹⁷ S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* [1929], trad. it. *Il disagio della civiltà* in *Opere*, vol. X, Boringhieri, Torino 1978, p. 561.

¹⁸ S. Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* [1932], trad. it. *Introduzione alla psicoanalisi* in *Opere*, Boringhieri, Torino 1979, p. 145 del vol. XI.

eventi profondamente radicati nell'io o nell'es, che le sarebbero stati altrimenti inaccessibili. Che per questa via si possa raggiungere la sapienza estrema, da cui ci si aspetta la salvezza, è lecito dubitare. Tuttavia bisogna ammettere che gli sforzi terapeutici della psicoanalisi seguono una linea in parte analoga¹⁹.

Qui Freud fa riferimento alla capacità dell'io di annettersi nuove zone dell'Es e di rendersi più indipendente dal Super-io. Ma chiaramente questo potenziamento dell'Io va in una direzione completamente diversa rispetto a quella del percorso del mistico che, anzi, tende a considerare l'annullamento (seppur momentaneo) del senso dell'identità personale come un punto di approdo.

Tuttavia è lecito pensare che Freud fosse più che altro spaventato da questo tipo di fenomeni in cui vedeva dell'oscurantismo. Qualcosa di analogo a un *satori* Freud lo descrive in una lettera del 1936 in cui, raccontando un episodio autobiografico di una decina di anni prima, racconta di avere avuto un momento di "estraniazione" in cui gli sembrava che ciò che stava guardando non fosse reale. Ma egli rimarrà sempre ancorato all'idea che queste sensazioni sia dovute a momentanei sommovimenti della psiche, sostanzialmente di tipo regressivo e disturbante. In un famoso sillogismo, il numero ventidue di *Risultati, idee, problemi*, Freud dice: «Mistica: l'oscura autopercezione del mondo che è al di fuori dell'Io, dell'Es»²⁰. Es che per altro, nella citata lezione 31, è detto «molto più esteso» dell'Io, e quindi diverso, nelle proporzioni, dal disegno da lui stesso tracciato. Di qui, probabilmente, il sentimento "oceanico", data

¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

²⁰ S. Freud, *Ergebnisse, Ideen, Probleme* [1938], trad. it. *Risultati, idee, problemi* in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1979, p. 566 del vol. XI.

l'immensità di questa componente psichica rispetto all'istanza percipiente.

Il punto di vista della psicoanalisi su questi temi è stato ripreso recentemente da Giuseppe Civitarese²¹. L'idea di base, sostenuta anche da altri esponenti della psicoanalisi post freudiana (per esempio da J. Lacan, W. Bion e D. Winnicott) è che la salute mentale stia in una giusta distanza dall'oggetto primario, ovvero dalla madre così come è stata vissuta prima che l'infante potesse concepire se stesso come distinto dalla madre.

Nel contesto clinico, anche Elvio Fachinelli dice di aver riscontrato che la situazione estatica sembra collegata «al periodo *perinatale* della vita, vale a dire a quella fase di parziale e relativa indifferenziazione o co-identità del bambino con la madre che comprende gli ultimi mesi di gravidanza e i primi dopo la nascita»²². In questa prospettiva, secondo l'autore, si concilierebbero sia l'intensa gioia del momento, la «“felicità preistorica” di un'unità sublime con la madre che aiuta il bambino a sentirsi radicato in una situazione ambientale benigna»²³; sia la sensazione meno positiva del dissolvimento, data la cessazione di ogni tensione, che può provocare angoscia da annichilimento, in sintonia con la *pulsione di morte* freudianamente intesa²⁴.

Non si può approfondire ulteriormente l'argomento in questa sede, ma secondo altri psicoanalisti, come ad esempio Enrico Cesare Gori o Wilfred Bion, in queste esperienze si tornerrebbe a dati sensoriali non ancora pienamente organizzati

²¹ G. Civitarese, *L'ora della nascita. Psicoanalisi del sublime e arte contemporanea*, Jaka Book, Milano 2020.

²² E. Fachinelli, *op. cit.*, p. 104.

²³ *Ibid.*, p. 121.

²⁴ E qui E. Fachinelli (*op. cit.*, p. 180), si riferisce al celebre saggio freudiano *Al di là del principio del piacere* del 1920.

mentalmente e in quanto tali collocati fra il fisico e lo psichico. Quindi la sensazione di trovarsi di fronte alla realtà così com'è potrebbe essere dovuta al ritorno a una percezione non ancora formata semanticamente, che in ambito semiotico non può non far pensare al *purport* (materia) di cui parla il linguista Louis Hjelmslev²⁵.

3. *Estasi ed estetica in Proust*

Passiamo all'ambito letterario con Marcel Proust. La vulgata vuole che lo scrittore francese, nella sua *Recherche*, parli di "reminiscenze involontarie", scatenate da una percezione momentanea (a seconda dei casi gustativa, uditiva, olfattiva o tattile), in grado di riportare alla memoria cosciente qualcosa che vi era sepolto. Proust, o quanto meno il narratore della *Recherche*, attribuisce un ruolo cruciale a questo fenomeno psicologico per la nascita della sua vocazione letteraria pur non ascrivendosene l'esclusività ma, anzi, riconoscendo la stessa esperienza nelle opere di altri autori importanti della letteratura francese fra cui F.-R. de Chateaubriand, G. de Nerval e Ch. Baudelaire. Del resto si tratta di un fenomeno comune, che tutti noi abbiamo sperimentato. Ma andiamo a leggere la famosa pagina di *Dalla parte di Swann* che inaugura la serie delle reminiscenze proustiane:

²⁵ Hjelmslev pensa al *purport* come a ciò che precede la messa in forma linguistica del pensiero, la quale prevede una relazione solidale fra forma e sostanza del contenuto e forma e sostanza dell'espressione (cfr. L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language* [1953], trad. it. *Fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968).

Nello stesso istante in cui il liquido al quale erano mischiate le briciole del dolce raggiunse il mio palato, io trasalii, attratto da qualcosa di straordinario che accadeva dentro di me. Una deliziosa voluttà mi aveva invaso, isolata, staccata da qualsiasi nozione della sua causa. Di colpo, mi avevo reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità, agendo nello stesso modo dell'amore, calandomi in un'essenza preziosa: o meglio, quell'essenza non era dentro di me, *io* ero quell'essenza. Avevo smesso di sentirmi mediocre, contingente, mortale. Da dove era potuta giungere una gioia così potente? Sentivo che era legata al sapore del tè e del dolce, ma lo superava infinitamente, non doveva dividerne la natura²⁶.

Marcel a questo punto beve altre sorsate di tè e l'esperienza si ripete via via sempre più affievolita. La riflessione che segue è la seguente: «Ricomincio a domandarmi che cosa poteva essere questa condizione ignota, che non adduceva alcuna prova logica, bensì l'evidenza della sua felicità, della sua realtà davanti alla quale le altre svanivano».

²⁶ M. Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], trad. it. di G. Raboni *Dalla parte di Swann*, Oscar Mondadori, Milano 1983, p. 63. Riteniamo possa essere interessante per il lettore leggere, almeno di questo breve passaggio, la versione originale: «Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature», p. 44 del primo volume dell'edizione (in quattro volumi) Gallimard, Paris 1987.

È noto che a poco a poco il protagonista vede emergere il ricordo a cui questi sapori sono legati: la bevanda al tiglio con il biscotto offerta a lui da bambino dalla zia Léonie. Ma le parole con cui il narratore descrive l'esperienza epifanica sembrano molto simili a quelle che accompagnano di regola le esperienze di illuminazione. Se letta in questa chiave, la reminiscenza non è ciò che causa lo stato di gioia estatica del protagonista (in fin dei conti non si tratta di un ricordo così gioioso o importante), ma ciò che ne predispone le condizioni perché, scardinando l'ancoraggio spazio-temporale dell'io, lo catapulta in un'altra dimensione. E infatti, nell'ultimo volume della *Recherche*, *Il tempo ritrovato*, parlando di altre esperienze analoghe avute nel corso della vita, il narratore parla della percezione di se stesso come di un "essere extratemporale". Vediamo le sue parole:

[...] l'essere che assaporava allora in me quell'impressione la assaporava in ciò che essa aveva di comune in un giorno trascorso e, ora, in ciò che aveva di extratemporale: un essere che appariva soltanto quando, grazie a una di tali identità fra il presente e il passato, gli era dato stare nel solo ambiente in cui potesse vivere e godere dell'essenza delle cose, ossia al di fuori del tempo²⁷.

Le riflessioni che troviamo ne *Il tempo ritrovato* si presentano come una teorizzazione compiuta sulla natura e sul ruolo delle reminiscenze riguardo alla nascita dell'opera d'arte. La mia ipotesi è che solo la descrizione della reminiscenza legata alla madeleine descritta nel primo volume riporti con aderenza l'esperienza vissuta e che le teorie elaborate nell'ultimo volume

²⁷ M. Proust, *Le temps retrouvé* [1927], trad. it. di G. Raboni, Oscar Mondadori, Milano 1995, p. 220.

siano in realtà più confuse, intellettualistiche e autocontraddittorie. Non c'è lo spazio qui per riportarle compiutamente, ma si va dalla percezione di un *Idem* soggettivo che permarrebbe attraverso il tempo al punto tale da potersene collocare al di fuori, alla percezione di una non meglio precisata essenza delle cose percepite fino a una ineluttabilità di ciò che si presenta, nella sua esatta forma, nel *dejà vecu*²⁸. Ne consegue un soggetto-creatore indebolito, poco padrone in casa propria, la cui opera è già scritta dentro di lui che, per realizzarla, deve svilupparla come si sviluppa il negativo di una foto.

Il pur intelligentissimo narratore della *Recherche* sembra quindi andare a tentoni nel descrivere un'esperienza che fa fatica a irregimentare entro i limiti di una filosofia conosciuta. L'aspetto che gli è però chiarissimo è quello del suo potenziale creativo. Come dice anche il già citato Fachinelli, e come l'atteggiamento dello stesso Freud dimostra, l'estatico nella nostra civiltà è stato sempre considerato marginale, eccentrico, se non pericoloso, mentre l'*apex mentis* (apice della mente, secondo la definizione medievale) è un momento originario di varie esperienze tra le più creative della mente umana, fra cui quella mistica, ma non solo. E il narratore proustiano infatti scarta le "verità" della vita mondana o dell'erudizione, e si concentra sulle

²⁸ Le figure sensoriali del mondo compongono una «cabala complicata e fiorita» ma hanno come «carattere primo che non ero libero di scegliermele, che mi erano date così com'erano. E sentivo che doveva essere questo il loro marchio di autenticità», *ibid.*, p. 230. Ne *Il tempo ritrovato* sono insomma messi in campo tre criteri diversi per dare un significato alle reminiscenze: il primo è quello di una *identità extra-temporale del soggetto* (che, fra l'altro, produce un senso di indifferenza verso la morte); il secondo è quello di una *essenza delle cose*, che starebbe sotto le loro apparenze fenomeniche; il terzo, quello di una *evenemenzialità* scioccante del mondo, di quello "sbattere contro un mondo" che Ch. Sanders Peirce chiama "Secondità".

cose così come autenticamente esperite, nel modo che è unico e peculiare in ciascuno di noi:

Ma poiché in nessuna di queste piccole incisioni [di Piranesi, n.d.r.] la mia memoria ha potuto inserire ciò che da molto tempo avevo perduto, vale a dire *il sentimento per il quale, anziché guardare a una cosa come a uno spettacolo, noi vi crediamo come in un essere incomparabile*, ecco che nessuna tiene il suo dominio in una parte intera e profonda della mia vita così come il ricordo di quelle apparizioni del campanile [...]²⁹

E ancora:

Mentre percorrevo quegli itinerari, *credevo alle cose, agli esseri*, ed è per questo che le cose e gli esseri che vi ho conosciuto sono i soli che io prenda ancora sul serio e che mi diano ancora della gioia. O perché la fede che crea si è inaridita in me, o perché la realtà non si forma che nella memoria, i fiori che qualcuno mi mostra oggi per la prima volta *non mi sembrano fiori veri*³⁰.

Nella *Recherche* troviamo insomma una “spiegazione” o teorizzazione affine a quella della psicoanalisi: sarebbe un certo *imprinting* psichico legato all’infanzia a conferire uno statuto di realtà alle cose, cose che quindi sono esperite come “vere” solo quando hanno quella determinata qualità psichica³¹. Ma al di là

²⁹ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 81 (corsivi miei).

³⁰ *Ibid.*, p. 224 (corsivi miei).

³¹ A questo proposito sono molto interessanti anche alcune pagine del penultimo volume della *Recherche*, *Albertine disparue* [1925], in cui il protagonista si trova a Venezia e, in seguito alla partenza della madre, l’intera città perde

delle teorie, l'esperienza descritta da Proust ha qualcosa di analogo a quella presa diretta sulle cose, a quella sensazione di poter accedere alla loro intima realtà che accomuna l'esperienza descritta da Proust a quella della rivelazione buddhista.

Com'è noto, *À la recherche du temps perdu* è anche un vero e proprio trattato di estetica. Per il narratore della *Recherche*, l'arte ci fa fare esperienza della radicale singolarità di un mondo, quello che promana dalla profondità dell'artista³². Soprattutto la musica costituisce un veicolo espressivo privilegiato, perché non linguistico e inanalizzato, e pertanto capace di produrre nel protagonista una «rivelazione – la più strana che io avessi fino allora ricevuta – di un tipo sconosciuto di gioia»³³.

il suo statuto di realtà, diventando una specie di quinta teatrale. Questo episodio ci ragguaglia ulteriormente su una convinzione proustiana che non abbiamo il tempo di discutere qui, e cioè che per il soggetto il mondo tragga il suo senso pieno su base soprattutto affettiva. Questo apre uno scenario, quello delle cosiddette “passioni”, che ho trascurato per ragioni di spazio ma che meriterebbe sicuramente maggiore attenzione in riferimento ai temi trattati.

³² Profondità sconosciuta persino a quest'ultimo: «Ogni artista è come il cittadino di una patria sconosciuta, da lui stessa obliata, diversa da quella da cui verrà, salpando alla volta della terra, un altro grande artista», M. Proust, *La prisonnière* [1923], trad. it. di Giovanni Raboni, *La prigioniera*, Mondadori, Milano 1992, p. 279.

³³ Siamo sempre all'interno de *La Prigioniera*, mentre il protagonista sta ascoltando il *Settimino*, una composizione di Vinteuil per lui nuova. Si susseguono, lungo le varie pagine dedicate a questo ascolto, espressioni come «formula eternamente vera, infinitamente feconda di quella gioia ignota, la speranza mistica dell'Angelo scarlatto del mattino», *ibid.*, p. 285. Questa tonalità essenzialmente emotiva viene tuttavia subito dopo elaborata e diventa, da “gioia ignota”, a “promessa” di una vita più autentica: «Una promessa

La *Recherche* proustiana è piuttosto avara di annotazioni di tipo religioso. Anche le importantissime donne di famiglia, ovvero la nonna e la madre del protagonista, sembrano più devote a Madame de Sévigné che alla Vergine Maria. Proust, o quanto meno il Marcel che dice “io” nel romanzo, sembra a volte credere nella metempsicosi, ma non è chiaro se pensi a vere e proprie reincarnazioni o a una specie di portato etico universale che alberga in ciascuno di noi:

Quello che si può dire è che tutto, nella nostra vita, avviene come si vi fossimo entrati con un gran fardello di obblighi contratti in una vita anteriore [...]. Tutti questi obblighi, che non trovano sanzione nella vita presente, sembrano appartenere a un mondo diverso, fondato sulla bontà, lo scrupolo, il sacrificio, un mondo totalmente diverso da questo, e dal quale usciamo per nascere a questa terra prima forse di tornarvi a rivivere sotto il dominio di quelle leggi sconosciute cui abbiamo obbedito perché ne portavamo l'insegnamento dentro di noi senza sapere chi ve le avesse tracciate – quelle leggi cui ci avvicina ogni lavoro profondo dell'intelligenza e che rimangono invisibili soltanto (e chissà, poi?) agli sciocchi³⁴.

Il pensiero non può non andare al *De magistro* agostiniano ma, per rimanere nell'ambito testimoniale, andiamo a rileggere il più autobiografico dei libri di Sant'Agostino, le *Confessioni*:

dell'esistenza di qualcosa di diverso – qualcosa la cui realizzazione era affidata probabilmente all'arte – dal niente che avevo trovato in tutti i piaceri e nello stesso amore; la promessa secondo cui la mia vita, che mi sembrava tanto vana, non era almeno del tutto compiuta», *ibidem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 202.

Eppure amo una sorta di luce e voce e odore e cibo e amplesso nell'amare il mio Dio: la luce, la voce, il cibo, l'amplesso dell'uomo interiore che è in me ove splende alla mia anima una luce non avvolta dallo spazio, ove risuona una voce non travolta dal tempo, ove olezza un profumo non disperso dal vento, ov'è colto un sapore non attenuato dalla voracità, ove si annoda una stretta non interrotta dalla sazietà. Ciò amo, quando amo il mio Dio³⁵.

Si ricorderanno le parole di Proust quando dice: «Da dove era potuta giungere una gioia così potente? Sentivo che era legata al sapore del tè e del dolce, ma lo superava infinitamente, non doveva dividerne la natura». Nell'esperienza del sovra-sensibile sembra rimanere un'ombra dell'esperienza sensibile: espressioni come “una luce non avvolta dallo spazio” (Sant'Agostino); “legata al sapore del tè senza dividerne la natura” (Proust) indicano qualcosa che è più di una semplice *metafora*. Il problema è capire se si parla di questa estasi mistica in termini sensibili perché il nostro linguaggio non ne conosce altri, o se l'esperienza mistica in sé coinvolga il nostro corpo, e quindi mantenga un carattere sensibile, nonostante su di un piano non connaturato a quello della normale percezione del mondo circostante.

Un altro tema importante è quello della memoria, e qui invece Proust e Sant'Agostino divergono. In Proust si tende a vedere il momento estatico come reminiscenza involontaria intermittente; mentre Sant'Agostino sottolinea la completa discontinuità fra un prima e un dopo la conversione:

³⁵ Sant'Agostino, *Confessioni*, Orsa maggiore, Settimo Milanese 1988, p. 190.

Io ti ricordo dal giorno in cui ti conobbi, e ti ritrovo nella memoria ogni volta che mi ricordo di te. Dove dunque ti trovai, per conoscerti? Certo non eri già nella mia memoria prima che ti conoscessi [...] Mi chiamasti, e il tuo grido sfondò la mia sordità; balenasti, e il tuo splendore dissipò la mia cecità; diffondesti la tua fragranza, e respirai e anelo verso di te, gustai e ho fame e sete; mi toccasti, e arsi di desiderio della tua pace³⁶.

Da molti punti di vista, l'esperienza di Proust è più vicina a quella buddhista perché, come si è già detto, in entrambi i casi non c'è un Dio personale e quindi manca la relazione dialogica: laddove Sant'Agostino dice "Tu" e attribuisce una potente azione all'Altro divino, le tradizioni orientali tendono al contrario ad annullare ogni alterità, ogni opposizione differenziante. Allo stesso modo, il narratore proustiano dice "quell'essenza non era dentro di me, *io* ero quell'essenza".

4. *Estasi e malattia in Dostoevskij*

Portiamo brevemente a esempio alcuni passaggi de *L'Idiota* di Fëdor Dostoevskij in cui il protagonista riflette sulle sue sensazioni oceaniche e di profonda beatitudine negli attimi che precedono le crisi epilettiche. Il fatto che l'autore soffrisse di epilessia non ci dà la certezza ma ci fa supporre ragionevolmente che chi narra abbia provato di persona ciò che viene attribuito al protagonista del romanzo così come, nella *Recherche*, appare probabile che esperienze come quella della *madeleine* siano state sperimentate dall'autore e non da lui inventate di sana

³⁶ *Ibid.*, pp. 206-207.

pianta. Questa problematica di solito viene trascurata nelle analisi semiotiche poiché scopo di tali analisi è rendere conto dell'articolazione semantica dei testi e non della loro aderenza o meno alla realtà extratestuale. Tuttavia qui stiamo portando prevalentemente testimonianze di carattere autobiografico e quindi la mescolanza di testi "veritieri" e di testi finzionali potrebbe sembrare un difetto metodologico. Di fatto, questa stessa opposizione è problematica poiché anche le testimonianze più personali, che aspirino a un'assoluta aderenza al vissuto, contengono inevitabilmente se non elementi di finzione almeno importanti scelte costruttive³⁷.

Ne *L'Idiota* notiamo una profonda ambivalenza fra beatitudine e angoscia. Il fatto che queste esperienze siano collegate all'insorgere della crisi epilettica sembrerebbe rafforzare la connessione, che abbiamo già trovato in Freud, fra estasi e patologia. In realtà, il protagonista dostoevskiano è ben lontano dal ridurre semplicisticamente le sue estasi alla malattia:

Ripensando a quest'attimo in seguito, dopo il ritorno allo stato normale, spesso diceva a se stesso che tutti quei lampi e quegli sprazzi di più alta sensazione ed autocoscienza, e perciò anche di "esistenza superiore", altro non erano che malattia, perturbamento dello stato normale, e se era così, non era già quella un'esistenza superiore, ma al contrario andava posta accanto alla più bassa. E nondimeno arrivò infine a una deduzione paradossale: "Che significa che tutto ciò sia malattia? – finì col concludere: – che importa che questa tensione sia anormale se il suo risultato, la sensazione di un minuto secondo, ricordata poi ed analizzata nello stato sano, si rivela formata in sommo

³⁷ Un volume collettaneo di analisi semiotiche di testi autobiografici è stato significativamente intitolato *Finzioni autobiografiche* (a cura di E. Giliberti, Quattro venti, Urbino 2009).

grado di armonia e di bellezza, e dà un senso inaudito, mai prima conosciuto, di pienezza, di equilibrio, di pace e di trepidante, estatica fusione con la sintesi suprema della vita?”.

[...]

Se in quel minuto secondo, cioè nell'estremo attimo cosciente prima dell'accesso, riusciva a dire a se stesso con lucida consapevolezza: “Sì, per questi momenti si può dare tutta la vita”, allora, certo, quel momento doveva valere da solo tutta la vita. Del resto, non gli premeva molto la parte dialettica della sua deduzione: l'ottusità, il buio spirituale, l'idiozia erano ai suoi occhi la conseguenza evidente di quei “minuti supremi”. S'intende che non si sarebbe messo a sostenerlo sul serio. In questa deduzione, cioè nell'apprezzamento di quei minuti, era senza dubbio racchiuso un errore; nondimeno egli era alquanto turbato dalla realtà della sua sensazione. Infatti, che si può fare di una realtà? Proprio questo gli succedeva: durante quel secondo riusciva a dire a se stesso che, per la illimitata felicità da lui goduta, un secondo simile poteva magari valere la vita intera. “In quel momento, – che è qualcosa di più di una semplice *metafora* – aveva detto una volta a Rogożyn ai tempi dei loro incontri a Mosca, in quel momento mi diventa in qualche modo intellegibile la straordinaria affermazione che non esisterà più il tempo”.³⁸

Il protagonista arriva alla medesima conclusione anticipata nel paragrafo introduttivo di questo contributo: non sarà l'eziologia, la decisione attorno alle cause di queste esperienze a rendercele più chiare, a indurci ad attribuire loro questo o quel valore, dato che esse rimangono scolpite in ogni caso in colui o colei che le ha vissute («che si può fare di una realtà?»), con il loro inesplicabile “profumo” e una qualità intrinseca, che non chiede di essere giudicata.

³⁸ F.M. Dostoevskij, *Idiót*, 1869, trad. it. *L'idiot*, Torino, Einaudi, Torino, 2014, pp. 224-226.

5. *Casi contemporanei*

Concluderò con quattro casi che appartengono alla contemporaneità. Mi limito a riportarli senza farne una vera e propria analisi perché quanto detto fin qui mostra già abbastanza chiaramente che vi sono delle costanti, diremmo in semiotica delle *isotopie*, che ne autorizzano la comparazione: il soggetto è sempre improvvisamente in uno stato radicalmente diverso da tutti gli altri vissuti fino a quel momento e quindi prova un senso di stupore e di scoperta; c'è una rottura dei confini dell'io, e un indefinito allargamento dell'identità; si avverte un senso di gioia, di pace, di liberazione; si ha la certezza che quella è la realtà, l'intima e definitiva Verità non solo di sé ma di tutto l'esistente. Volendo condensare tutto questo in unità semantiche, esse potrebbero essere denominate con /discontinuità/, /epifania/, /gioia/, /liberazione/, /eliminazione dei limiti e delle costrizioni/, /definitività/, /verità/. Per quanto riguarda la natura del processo e quindi i semi aspettuali, vi sono delle variazioni: per alcuni, come Gerta Ital, questa esperienza determina un senso di liberazione persistente (/duratività/); per altri invece, come il Marcel della *Recherche*, si tratta di fenomeni intermittenti (/iteratività/); per altri ancora si tratta di un'illuminazione episodica (/singolatività/) che lascia piuttosto un senso di perdita, di nostalgia specifica, come quando i santi e le sante della mistica cristiana si lamentano dell'abbandono di Dio.

Vediamo quindi ulteriori esempi solo per mostrare quanto ampi e diversificati possano essere, ancor oggi, gli ambiti in cui si esperisce questo particolare stato. Il primo caso è costituito da un passaggio de *Il pendolo di Foucault*, il secondo romanzo di Umberto Eco, in cui il contesto interpretativo dell'esperienza estatica è quello mistico-sapienziale-esoterico.

La scena presenta il protagonista da bambino mentre suona la tromba al funerale di un partigiano³⁹:

Il do finale era stato intonato in modo da tenerlo a lungo, per dargli il tempo – scriveva Belbo – di raggiungere il sole. Quindi il rumore astratto di un presentat-arm [...] Ma anche quello non era moto, era come se sempre lo stesso istante si presentasse sotto prospettive diverse, e guardare un istante per sempre non vuol dire guardarlo mentre il tempo passa. [...] La sua lunghissima nota finale non si era mai interrotta: impercettibile agli astanti, Jacopo continuava a emettere quella illusione di nota perché sentiva che in quel momento egli stava sgomitando un filo che teneva il sole a freno [...] Come si può passare la vita cercando l'Occasione, senza accorgersi che il momento decisivo, quello che giustifica la nascita e la morte, è già passato? Non ritorna ma è stato, irreversibilmente, pieno, sfolgorante, generoso come ogni rivelazione. Quel giorno Jacopo aveva fissato negli occhi la Verità. L'unica che gli sarebbe stata concessa, perché la verità che stava apprendendo è che la verità è brevissima (dopo, è solo commento)⁴⁰.

Il secondo caso è tratto dal libro *Limonov* che è il racconto, ricostruito da Emmanuel Carrère, della vita rocambolesca dell'avventuriero artistoide russo Eduard Limonov (1943-2020)⁴¹. Quest'ultimo si trova nel carcere di Lefortovo, gli mancano due anni da scontare, ha sessant'anni, quando gli succede

³⁹ Per gli amanti della veridicità autobiografica, ho sentito di persona l'autore mentre raccontava questo episodio come realmente vissuto durante la propria infanzia.

⁴⁰ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988, pp. 500-501.

⁴¹ E. Carrère, *Limonov*, P.O.L., Paris 2011, trad. it. Adelphi, Milano 2012. Anche questo libro pone problemi se si vuole deciderne la veridicità: Carrère

qualcosa che Carrère descrive così: «Come raccontare quello che mi tocca raccontare adesso? È un’esperienza che non si può raccontare. Mancano le parole. Se uno non l’ha vissuta non ne ha la più pallida idea – e io non l’ho vissuta»⁴². Il racconto di Carrère si basa quindi sul racconto che dell’esperienza gli ha fatto Limonov, e che l’autore riporta in terza persona:

Lui ricorda benissimo l’attimo precedente. Un attimo normale, di quelli che tessono la tela del tempo normale. Sta pulendo l’acquario che si trova nell’ufficio di un ufficiale superiore. [...] Pur impegnato in questo compito, Eduard controlla il proprio respiro. È calmo, concentrato. Attento a ciò che ha da fare, a ciò che sente. Non si aspetta niente di particolare. E poi, senza preavviso, tutto si ferma. Il tempo, lo spazio: eppure non è la morte. Nulla di quanto lo circonda ha mutato aspetto, né l’acquario, né i pesci nella tinozza, né l’ufficio, né il cielo oltre la finestra dell’ufficio ma è come se ciò fosse stato fino a quel momento soltanto un sogno e d’un tratto diventasse pienamente reale: elevato al quadrato, svelato e insieme annullato. Eduard viene risucchiato da un vuoto più pieno di tutto ciò che è pieno al mondo, da un’assenza più presente di tutto ciò che riempie il mondo della propria presenza. Non è più da nessuna parte ed è interamente lì. Non esiste più e non è mai stato così vivo. Non c’è più nulla, c’è tutto. La si può chiamare “trance”, “estasi”, “esperienza mistica”. Il mio amico Hervé dice che è un rapimento. Vorrei essere più diffuso, più preciso, più convincente, ma so bene che non posso che accumulare ossimori: oscura chiarezza, pienezza del vuoto, vibrazione immobile, e potrei proseguire senza che il lettore ed io facciamo un passo

ha intervistato a lungo Limonov per scrivere la sua storia ma è abbastanza probabile che si tratti in ogni caso di una biografia “romanzata”. Del resto la stessa autobiografia pubblicata da Carrère nel 2020, *Yoga*, ha fatto scalpore proprio per la smentita, da parte della moglie dell’autore, di alcuni dettagli raccontati come veri.

⁴² E. Carrère, *Limonov*, p. 336.

avanti. [...] Hervé ed Eduard sanno di aver avuto accesso a ciò che i buddisti chiamano nirvana. Il reale puro, senza filtri. Dall'esterno si può certo obiettare: d'accordo, ma cosa ci garantisce che non fosse un'allucinazione? Un'illusione? Un'impostura? Nulla: tranne l'essenziale: quando uno giunge al nirvana lo sa e basta, e sa che quell'annullamento e quella luce non si possono imitare, [dicono] che si senta un immenso sollievo. Il desiderio e l'angoscia che sono alla base della vita umana si dissolvono, [si sa] per esperienza diretta cosa significhi *tirarsi fuori*⁴³.

Una ulteriore testimonianza è quella dell'astronauta americano Edgar Mitchell, il sesto uomo a mettere piede sulla luna, raccolta dalla giornalista Arianna Huffington in una intervista dal titolo *Perché l'amore si vede dallo spazio*. Mitchell racconta di avere avuto un *overview effect*, fenomeno ben descritto da molte altre persone che sono uscite dall'orbita terrestre:

La natura dell'universo non era quella che mi avevano insegnato, non solo ho visto il carattere interconnesso delle cose ma l'ho avvertito, sono stato sopraffatto dalla sensazione di estendermi fisicamente e mentalmente nel cosmo e mi sono reso conto che era una reazione biologica del mio cervello che tentava di riorganizzarsi e attribuire un significato agli spettacoli meravigliosi e sbalorditivi a cui avevo accesso⁴⁴.

⁴³ *Ibid.*, pp. 337-338.

⁴⁴ *People Magazine*, 8 aprile 1974 (traduzione mia). Sull'esperienza di illuminazione di Mitchell, si trovano molte informazioni anche al link <https://www.hinduismtoday.com/magazine/consciousness-edgar-mitchells-samadhi-in-deep-space/>, in cui viene riportata un'altra affermazione dell'astronauta: «An invisible and subtle essence is the Spirit of the whole universe. That is Reality. That is Truth. Thou art That» (ultima visita 22 settembre 2021).

Mitchell rilegge il suo vissuto in termini psico-biologici anche se poi, come è riportato dalle cronache, si occuperà per tutta la vita di meditazione e di temi religiosi.

Infine, due esempi di tipo poetico. Vediamo alcuni versi di Mariangela Gualtieri tratti dal componimento *Dunque si può dire mi dispiace*:

Se non sono del tutto e sempre
Innamorata del mondo, della vita,
Sedotta e vinta per sempre dalla rivelazione
d'esserci di ogni cosa, e d'altro
non troppo ben nascosto – dietro l'evidenza
Questo più d'ogni altra cosa perdonate
La mia disattenzione⁴⁵.

E, infine, alcune *lyrics* di una giovanissima cantautrice italiana, Madame. La canzone si intitola *Voce* e il testo sembra riferirsi a una situazione amorosa mentre, dopo un ascolto più attento, si scopre che ciò a cui anela il soggetto è il ricongiungimento con una parte profonda di sé, che chiama “voce”, e che è oggetto di una rivelazione:

In un bosco di me
C'è un rumore incessante
E lo faccio da parte
Tu sei la mia voce
Baby ne ho fatte

⁴⁵ Per leggere la poesia completa, <https://muccamuffa.tumblr.com/post/189246059237/dunque-si-pu%C3%B2-dire-mi-dispiace-dire-perdonate-e> (ultima visita 22 settembre 2021). Questi temi sono al centro anche dell'ultima raccolta pubblicata dalla poetessa, *Quando non morivo*, Einaudi, Torino 2019.

Baby ne ho fatta di strada
Baby ti ho cercato in ogni dove
Nelle corde di gente che non conosco
Ma in fondo bastava guardarmi dentro più che attorno Sei
sempre stata in me e non me ne rendevo conto⁴⁶.

In conclusione, dopo questa carrellata, qualche lettore può avere la sensazione che si siano avvicinate esperienze di tipo diverso, alcune più religiose, altre più psicopatologiche, altre ancora vagamente evocative, semplici epifanie estetiche. Come detto all'inizio, la mia ipotesi è invece che le percorra un filo rosso comune che la nostra cultura non ci ha abituati a individuare. L'ultima parola deve essere lasciata ai testi e alla lettura che ciascuno di noi ne fa, con un atteggiamento onesto di osservazione, convocando il più possibile i contesti che ne possano migliorare la contezza, lasciando la parola a loro e non alle nostre convinzioni.

Maria Pia Pozzato

⁴⁶ Video su <https://www.youtube.com/watch?v=VAAomNdGQ3w> (ultima visita 22 settembre 2021).

Sezione miscellanea

VIII. *Pavese indifferente? Parentele segrete fra Gli indifferenti e Il diavolo sulle colline*

di Lorenzo Marchese

1. *Breve storia di una reciproca ostilità*

Stando alle note di Pavese, *Il diavolo sulle colline* viene terminato il 4 ottobre 1948, sebbene l'autore oscilli sul titolo (e continui a farlo anche dopo la pubblicazione)¹. L'anno dopo esce in volume, secondo elemento del trittico *La bella estate* per Einaudi. Circa vent'anni di distanza separano questo breve romanzo dagli *Indifferenti* di Moravia (1929), esordio memorabile del Novecento italiano con cui Pavese non sembra avere molto a che spartire. Bisogna infatti ricordare alcune cose: nella biblioteca di Pavese, a giudicare da una prima ricognizione di Mariarosa Masoero, si attesta la presenza di libri di Landolfi, Lussu, Buzzati, Manzini, ma non c'è traccia di Moravia²; i due si conobbero di persona solo tramite Elsa Morante e che Moravia (unico testimone diretto dell'incontro) non ne ricavò una grande impressione, a giudicare da un giudizio retrospettivo a

¹ «Il 4 ott. finito il *Diavolo in collina*. Ha l'aria di qualcosa di grosso. È un nuovo linguaggio», C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014 [1952], p. 353.

² M. Masoero, *La biblioteca dello scrittore*, in "Officina" Pavese. Carte, libri, nuovi studi, a cura di M. Masoero e S. Savioli, Atti della Giornata di studio di Torino, 14 aprile 2010, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 51-86.

dir poco freddo³; si sfiorarono in varie avventure lavorative, fra riviste⁴, inviti nel catalogo Einaudi⁵ e un incarico di traduzione di *Robinson Crusoe* per Einaudi promessa e mai consegnata da Moravia, con disappunto di Pavese⁶; soprattutto, nei diari e nell'epistolario di Pavese, così prodighi di note di lettura e giudizi di valore su libri e scrittori contemporanei, *Gli indifferenti* non figurano. Anzi, in tutta la sua opera edita Pavese menziona di Moravia solo *Le ambizioni sbagliate*: lo ricevette da Mario Sturani nel 1935 mentre era confinato a Brancaleone Calabro e chiedeva qualche lettura per distrarsi dall'inattività forzata. Il suo giudizio, in una lettera di risposta a Sturani, è un curioso miscuglio in due righe di una liquidazione vera e propria (pervasa di un marcato senso di superiorità, visto che indirettamente

³ «L'ho visto qualche volta alla casa editrice Einaudi, oppure è venuto a casa nostra perché era amico di Elsa. [...] Era magro e alto, uno spilungone con i capelli tagliati corti. Era ispido, taciturno, ridacchiante», A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 156.

⁴ Entrambi lavorarono a *Risorgimento* (rivista culturale nata nell'immediato dopoguerra, dalla vita molto breve): Moravia dall'aprile all'agosto del 1945, mentre Pavese, che prese servizio a Roma dal 10 luglio di quell'anno, svolse lavoro redazionale a distanza. Si veda su questo M. Ciocchetti, *Percorsi paralleli. Moravia e Piovene tra giornali e riviste del dopoguerra*, Metauro, Pesaro 2010, pp. 106-111.

⁵ Mario Alicata, interpellato come consulente da Roma per la collana degli Struzzi, in una lettera del 9 maggio 1941 aveva suggerito di accogliere Moravia nel catalogo Einaudi. La risposta di Pavese fu in sostanza un rifiuto. Cfr. C. Pavese, lettera a M. Alicata del 17 maggio 1941, in C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966, p. 591.

⁶ «(A proposito, che ne è dei *Mari del Sud* di Alvaro e del *Robinson* di Moravia? Questi grandi uomini amano gli anticipi, ma sospetto che o non traducano per niente o facciano tradurre da negri, nipotine, amanti, suocere, ecc. Sappimi dire quando riceveremo i due manoscritti. Ne abbiamo bisogno)», C. Pavese, lettera a M. Alicata del 9 ottobre 1942, in *ibid.*, p. 653.

Le ambizioni sbagliate viene apparentato al cinema e alla narrativa d'intrattenimento, non alla letteratura) e di un riconoscimento di poche qualità laterali:

Dicevi poi che tua moglie (la bacio con affetto, signora) trovava brutto Moravia. Bubbolo! È un libro scritto con i piedi, sbagliato nella psicologia, ambientato antipaticissimamente, ma spiritoso, tragico, avvincente, fenomenale: un romanzo d'appendice di gran razza. È meglio del cinema⁷.

Reciprocamente, per Pavese Moravia ha nutrito un'avversione profonda, non priva di una sua logica, di qualche contraddittorietà e di una serie di rimossi. Il giudizio negativo di Moravia ha il suo battesimo nella celebre recensione al *Mestiere di vivere* intitolata *Pavese decadente* e uscita il 22 dicembre 1954⁸; si tratta di una stroncatura di singolare fedeltà nei decenni, visto che *Pavese decadente* viene riformulato con qualche variazione in un articolo dell'*Espresso* del 12 luglio 1970 dal titolo "Fu solo un decadente", per sfociare infine nelle considerazioni autobiografiche del libro-intervista del 1990 a Elkann⁹. Dunque, su che basi si può ragionare non su un'influenza diretta o delle continuità riconoscibili (assenti alla prova dei testi) di Moravia in Pavese, ma su un'affinità fra i due?

⁷ C. Pavese, lettera a M. Sturani del 15 dicembre 1935, in *ibid.*, p. 478.

⁸ Poi in A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi* [1964], a cura di S. Casini, Bompiani, Milano 2019, pp. 242-246.

⁹ Moravia qui prende le distanze da Pavese e Vittorini, definendosi scrittore esistenzialista e conoscitore precoce della cultura e della società americana. È netta la sua antitesi a due che «hanno vissuto il mito dell'America» e, nel solco della retorica neorealista, hanno preso «dagli americani i peggiori difetti», dando vita a una letteratura epigonale priva di spontaneità, A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., pp. 79, 162.

In questo intervento si vuole provare a mostrare, attraverso i due casi di studio, *Gli indifferenti* e *Il diavolo sulle colline*, come la distanza cronologica fra le opere e il reciproco disprezzo fra gli autori siano parzialmente controbilanciati da una palese contiguità, riscontrabile da alcune incursioni testuali, di temi, contenuti, modelli. Persino la distanza ideologica non è così marcata come potrebbe apparire: laddove s'intenda 'ideologia', in accezione particolare, come avversione alle militanze politiche riconosciute e fiducia individualistica, in sostanza antisociale, nel valore dell'essere umano di fronte alla massa¹⁰. Il primato ambiguo della borghesia, sospesa fra autocoscienza infelice e condanna all'estinzione, certi snodi di trama, la vicinanza dostoevskiana dei due personaggi 'diabolici' (Poli nel *Diavolo*, Leo negli *Indifferenti*), il ruolo simbolico e tematico svolto da un paio di elementi (l'uso di luci e ombre come condensato delle psicologie dei personaggi, il valore demistificatorio assegnato alla nudità): questi sono i punti d'appoggio che ci aiuteranno a inquadrare *Il diavolo sulle colline* come l'opera più 'moraviana' di Pavese. Resteranno fuori dall'orizzonte d'analisi altri pur possibili confronti: per esempio sul tema dell'adolescenza, di cui Moravia e Pavese sono stati sotto il fascismo fra i più acuti interpreti; o sulla fedeltà alla letteratura americana.

La suggestione di leggere assieme i due scrittori non è recente. Alla comparsa del *Diavolo* vennero subito suggeriti paragoni con Moravia: Arrigo Cajumi, in un'estesa recensione del 18 gennaio 1950 su *La Nuova Stampa*, include i due scrittori in una nuova generazione radicata nella modernità, ma capace di tornare alla rappresentazione realistica 'verghiana' del territorio

¹⁰ Sulla felice «coincidenza» si veda F. Pierangeli, *L' "uomo": Pavese e Moravia*, in *Critica letteraria*, CXLIV, 2009, pp. 523-540.

con sintesi, «distacco» e «freddezza»¹¹. Valerio Volpini su *La fiera letteraria* li accomuna nel segno della «suggestione naturalistica»¹² e della comune capacità di mettere a nudo le contraddizioni e le ipocrisie dei loro personaggi. Nel 1956 Mario Apollonio imposta un suo breve articolo proprio sull'accostamento fra il «popolarismo culturalistico» di Pavese e il «popolarismo dialettale» di Moravia (avendo in mente del secondo, verosimilmente, opere più recenti come *La romana* e *La ciociara*), e finisce per riconoscere ai loro romanzi una comune capacità di «soverchiare la gretta circospezione del moralismo»¹³. Negli anni Sessanta un intellettuale vicino a Pavese come Davide Lajolo pubblica una replica a *Pavese decadente* di Moravia, imperniata non sulla polemica frontale (come altri avevano fatto in reazione

¹¹ «[...] la sua carriera [di Pavese] prosegue bene, con qualche soddisfazione di chi, da parecchi anni, puntava sopra di lui, per i quadri della nuova generazione di romanzieri, oggi capeggiata da Alberto Moravia. Sono i "figli del secolo", che vengon su decisi, con una visione della vita loro propria, uno stile personale, un'arte lucida, e un po' arida e scabrosa [...] saltano Pirandello per rifarsi direttamente a Verga, dopo aver vagabondato in compagnia di francesi e di americani. E piano piano, tornano al paese natio, ne pompano le linfe profonde: quanto di romanesco c'è in Moravia, di piemontese in Pavese, la razza, l'ambiente, le origini, appaiono, di racconto in racconto più sensibili ed evidenti», A. Cajumi, *La bella estate*, in *La Nuova Stampa*, XV, 18 gennaio 1950, p. 3. In una lettera di ringraziamento, Pavese gli riconoscerà: «lei è l'unico che ha notato il *Diavolo sulla collina* [sic] senza dubbio clou di tutta l'*Estate*», C. Pavese, lettera ad A. Cajumi del 26 gennaio 1950, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966, p. 473.

¹² V. Volpini, *Il mito della collina in Pavese*, in *La fiera letteraria*, V, 5, 29 gennaio 1950, pp. 1, 6: 6.

¹³ M. Apollonio, *Noterella su Cesare Pavese*, in *Humanitas*, XI, 2, 1956, pp. 163-164: 164.

all'uscita dell'attacco moraviano)¹⁴, ma su un tentativo di sintesi nel nome di una comune idea di umanesimo anti-populistico e individualistico dei due autori¹⁵. Di recente, è Bruno Basile a suggerire una lettura parallela (degli *Indifferenti* e delle poesie di Pavese), attraverso l'immagine ricorrente, di forte carica simbolica, della finestra¹⁶. L'impegnato studio di Basile è qui rilevante per la sua impostazione comparatistica, che fa da sinopia alla mia analisi, e per due aspetti che riprenderò: l'accento posto sul modello dostoevskiano e l'insistenza sul denso sottotesto simbolico che orienta la realtà raccontata nei due romanzi, prodotto di un percorso artistico fuori sia dal tracciato del modernismo italiano sia dal neorealismo a cui frettolosamente Moravia e (soprattutto) Pavese sono stati spesso ascritti.¹⁷

¹⁴ A. Moravia, *Amici dei morti e nemici dei vivi* [1961], in *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp. 410-417.

¹⁵ D. Lajolo, *Un raffronto Pavese-Moravia*, in *L'Europa letteraria*, V, 27, 1964, pp. 75-80: 76.

¹⁶ B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma 2003, p. 13.

¹⁷ Si rimanda su ciò a un volume che raccoglie trent'anni di interventi e dichiarazioni di molti scrittori (fra cui Moravia e Pavese): C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Cue Press, Imola (Bologna) 2020. Sul mancato modernismo di Moravia, segnalo almeno M. Tortora, 1929: Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo, in *Allegoria*, XXVII, 71-72, gennaio/dicembre 2015, pp. 10-23. Su Pavese si rimanda ai diversi approcci di M. Kokubo, *La poetica modernista di Cesare Pavese in Lavorare stanca*, in *Poetiche*, 19, 2, 2017, pp. 283-309; A. Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Mimesis, Milano-Udine 2017; R. Gasperina Geroni, *Cesare Pavese controcorrente*, Quodlibet, Macerata 2020.

1. *Oscurità e nudi*

Gli indifferenti e *Il diavolo sulle colline* sono due libri notturni, in minima parte rischiarati dalle luci artificiali e fredde della città. Nel romanzo di Moravia l'oscurità è dominante anche da un punto di vista lessicale: sia all'aria aperta¹⁸, sia nel chiuso delle case degli Ardengo¹⁹, di Lisa²⁰ e di Leo²¹, le luci sono rare e fioche, fino a sfociare in certi passaggi, nella percezione dei protagonisti, in una trasfigurazione consapevolmente gotica e allucinata²². Ciò si deve sicuramente a un'influenza del teatro coevo, che evidenzia il *pathos* di personaggi soli che si stagliano sulla scena del mondo mentre tutto il resto rimane in ombra²³.

¹⁸ «Il piazzale era avvolto in una fitta oscurità, pioveva senza rumore, nulla si vedeva se non qualche riflesso lustro della macchina e quei gialli finestrini illuminati», A. Moravia, *Gli indifferenti*, in A. Moravia, *Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano 2000, p. 110.

¹⁹ «[...] la candela diede un ultimo bagliore sotto l'architrave della porta e s'ingolfò nella notte del corridoio; si udirono ancora le loro voci, tra le altre quella della madre che ordinava: 'Carla, apri la porta'. Michele che non si era mosso dalla sua poltrona restò nell'oscurità», A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 127. Ma per la sottolineatura dell'oscurità si veda anche *ibid.*, pp. 242-243.

²⁰ Si veda la scena in cui Michele entra in casa di Lisa, con la parola «oscurità» che nel giro di una pagina viene ripetuta cinque volte (*ibid.*, p. 124).

²¹ *Ibid.*, p. 178.

²² «Intanto l'ombra del salotto aumentava, ingoiava pareti e mobili, si addensava, si abbassava su quei due, torno torno incupiva; una caverna si formava, rudemente scalpellata nell'oscurità, dalla volta bassa e fuliginosa, una caverna di luce fioca; e curve in quest'alone moribondo, le due figure nere vegliavano la bara sulla quale i ceri palpitavano, si arrossavano, si oscuravano ... e finalmente si spensero», *ibid.*, p. 124.

²³ G. Oddo De Stefanis, *Gli indifferenti di Moravia: trasfigurazione metaforica di una realtà sociale*, in *Quaderni d'italianistica*, IV, 1, 1983, pp. 47-68: 52.

È stato dimostrato che *Gli indifferenti* risente parecchio delle innovazioni sceniche ed espressive del teatro d'avanguardia²⁴, e più di recente si è posto sulla duplice influenza della pittura di quel decennio²⁵ e dell'uso esemplarmente tragico della luce in Rembrandt (su cui Moravia scrive pochi anni dopo l'uscita del romanzo)²⁶. Quel che conta ai fini del discorso, però, è che l'oscurità funge in senso anti-realistico da referente simbolico di una particolare condizione esistenziale dei protagonisti: l'impossibilità di vedere, ovvero di prendere coscienza del proprio scacco, che investe la percezione della famiglia Ardengo.

Carla, dopo aver deciso che entro la giornata si lascerà sedurre da Leo, parla con la madre di un futuro matrimonio felice che non si realizzerà mai. Mentre discute di progetti in cui non crede affatto, avverte: «l'incomprensione della madre le dava il senso doloroso di una cecità e di una oscurità nella quale essi tutti si trovavano avvolti senza speranza di liberazione»²⁷. Mariagrazia, che si sente ferita da Leo durante una discussione a pranzo e si ritira a piangere in un'altra stanza buia, è invasa dal desiderio di cambiare la propria patetica condizione di amante disprezzata: per un attimo è come se «l'oscurità che le riempiva gli occhi, le fosse entrata, chissà come, nell'anima».²⁸ Il rapporto fra Michele e Lisa si svolge tutto nel segno di un'assenza di luce

²⁴ U. Carpi, *L'esordio "avanguardistico" di Moravia*, in *Critica letteraria*, X, I, 34, 1982, pp. 78-90.

²⁵ R. Manica, 1929, circa. *Una traccia per il clima culturale degli Indifferenti*, in *Sincronie*, X, 20, 2006, pp. 51-59.

²⁶ Rimando a questo riguardo al commento di Grandelis all'articolo di A. Moravia, *Rembrandt pittore dell'inquietudine* [1934] in A. Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore: Scritti sull'arte (1934-1990)*, a cura di A. Grandelis, ricerca iconografica di N. Melehi, Bompiani, Milano 2017, pp. 3-8: 8.

²⁷ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 59.

²⁸ *Ibid.*, p. 138.

che è la traduzione esplicita di una condizione di inautenticità sofferta dal ragazzo: il primo approccio è un baciamento «nell'oscurità»²⁹ e gli incontri si svolgono per lo più al buio. Persino le fantasie di Michele sono avvolte dalle tenebre, come se sognando la sua mente indugiasse su scenari frustranti dai quali sia impossibile cavare qualche luce di speranza: quando immagina di offrire Lisa a Leo, ciò avviene in un groviglio sporcizia e nero, «nell'oscurità dal faticoso godimento»³⁰; nel pre-finale, presagendo l'incontro risolutivo fra Leo e Carla, le ombre coprono progressivamente figure e ambienti, e raddoppiano simbolicamente il primato di cecità e insincerità ormai incontrastate sulla famiglia Ardengo³¹. Non è un caso che il termine scelto per esprimere il tentativo di arrivare a fare luce sulla propria situazione, per Michele, sia «chiaroveggenza»³² (da intendersi qui in senso letterale e non profetico), né che, idealizzando un'irraggiungibile vita autentica, egli rimugini obbedendo a uno schema mentale 'luce-buio': per non fare che due esempi, parla di un addio alla «vita chiara, vita limpida»³³ quando decide di diventare l'amante di Lisa, e la fine delle speranze in una vita diversa si condensa nell'immagine di memoria dantesca, opportunamente ribassata, della «boscaglia senza luce»³⁴.

²⁹ *Ibid.*, p. 228.

³⁰ *Ibid.*, p. 231.

³¹ «Tutti e tre seduti presso la finestra, perché il cielo si sarebbe fatto un po' fosco e l'ombra avrebbe incominciato ad invadere il fondo della stanza», *ibid.*, p. 233.

³² *Ibid.*, p. 208.

³³ *Ibid.*, p. 230.

³⁴ *Ibid.*, p. 208. Si noti che l'immagine viene riformulata da Michele anche nella pagina conclusiva, sempre nel segno del riconoscimento atroce che il mondo non può essere diverso: «Avrebbe voluto piangere; la foresta della

Tuttavia, l'accoppiata tematica di oscurità e cecità interiore non produce una coppia speculare di luce e verità (fuorché nelle proiezioni velleitarie di Michele). Il colore bianco nel romanzo svolge un ruolo centrale di impedimento alla vista, comparando non per riscattare ma per completare, in una logica di opposti che si elidono, l'oscurità fitta degli *Indifferenti*. Sul tema si è di recente soffermata Sarchi, per la quale il bianco sembra alludere, al pari delle finestre, a una «via d'uscita», e invitare a una «coscienza vera del proprio posto nel mondo»³⁵. In verità, si tratta di una promessa di felicità illusoria: Sarchi stessa nota proseguendo l'argomentazione che, nel sogno di Carla, il bianco dominante indica un abbandono onirico, cioè prelude a una verità ulteriore sul mondo che di fatto resta irraggiungibile e frustrante³⁶. Il bianco è (per così dire) complementare al nero, dato che tematizza la cecità interiore dei protagonisti: il sogno di Carla, dopo il rapporto sessuale con Leo, sfocia in un chiaro annichilimento («gli occhi le si empivano di nebbia»)³⁷. Il sogno nella neve raccontato da Mariagrazia si conclude con la perdita della vista, prefigurata dal grasso che copre gli occhi dell'uomo enigmatico³⁸. La patetica fantasticheria finale di Carla sul suo futuro amante non può essere definita una promessa di cambia-

vita lo circondava da tutte le parti, intricata, cieca; nessun lume splendeva nella lontananza: "impossibile"», *ibid.*, p. 300.

³⁵ A. Sarchi, *La felicità delle immagini, il peso delle parole: cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Bompiani, Milano 2019, pp. 60, 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 61. Anche Basile nel suo saggio parla dell'«usuale luce bianca, falsa, ospedaliera» degli *Indifferenti*, B. Basile, *La finestra socchiusa*, cit., p. 133.

³⁷ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 212.

³⁸ *Ibid.*, p. 209.

mento: appare piuttosto un'ostinazione della ragazza a non vedere l'immediato futuro e a rifugiarsi nella regressione di una «purezza» illusoria che annulla le tinte della realtà³⁹. D'altronde, questa distinzione interiorizzata fra luce e buio riguarda solo Mariagrazia, Michele e Carla: i tre personaggi più velleitari e inclini a crearsi una versione fantastica della realtà che impedisca di vedere lo squallore del mondo in cui sono immersi. Viceversa, nei pensieri di Leo non c'è una sola traccia di luce, tenebre o di un linguaggio interiore che cambi simbolicamente i connotati della realtà. Leo è una figura nietzschiana in senso deteriore, sia quando volgarizza l'ipotesi dell'«eterno ritorno» per sbattere l'appagamento del proprio stato in faccia agli Ardengo⁴⁰, sia quando tautologicamente afferma, riformulando lo Zeno di Svevo e negando la possibilità di trascendere il proprio stato: «la vita non è né nuova né vecchia, è quello che è»⁴¹.

Il diavolo sulle colline entra in gioco qui: Poli e Leo sono accomunati non solo da una natura diabolica atta a creare scompiglio in personaggi immersi nel tedio e nell'insoddisfazione, ma anche dall'essere sostanzialmente «compiuti», perché consapevoli che nulla, nemmeno se stessi, vale la pena di essere cambiato. Poli, s'intuisce dal testo, è coetaneo dei tre studenti Ore-

³⁹ «[...] la sua gioia è bianca, tutta la stanza è bianca, ella è senza macchia tra le braccia dell'amante ... la purezza è ritrovata», *ibid.*, p. 296.

⁴⁰ «Ed io invece signori miei tengo ad affermare che tutto mi va bene anzi benissimo e che sono contentissimo e soddisfattissimo e che se dovessi rinascere non vorrei rinascere che come sono e col mio nome: Leo Merumeci», *ibid.*, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p. 287.

ste, Pieretto e il narratore anonimo in prima persona che racconta⁴²: ma ai loro occhi si presenta come un uomo fatto, superiore. Tutti i personaggi del *Diavolo*, fuorché i parenti di Oreste, appartengono alla borghesia di città. Poli se ne differenzia perché è così ricco da non avere bisogno di lavorare e il tratto determina lo sviluppo del suo carattere. L'eccesso di libertà di cui ha goduto sin da piccolo⁴³ gli ha permesso di sentirsi onnipotente e di capire meglio di tutti come va il mondo (o almeno, darne l'impressione):

Pieretto allora si mise a spiegarmi che Poli non faceva niente peggio di noi. Noi, spiantati e borghesi, passavamo la notte sulle panchine a discorrere, fornucavamo a pagamento, bevevamo del vino; lui aveva altri mezzi, aveva droghe, libertà, donne di classe. La ricchezza è potenza. Ecco tutto⁴⁴.

La sua superiorità passa per la trasgressione (ha provato ogni sorta di vizi ed è l'unico a essere andato con le donne)⁴⁵ e si deve anche al suo stato civile (è sposato e ha un amante: due passi che lo rendono 'adulto' rispetto agli altri): anagraficamente coetaneo degli altri ragazzi, sembra far parte di una generazione parallela a quella dei padri, senza le loro piccolezze. Ciò che distingue più di tutto Poli è però la capacità di non creare una

⁴² Come si desume dal trattamento del romanzo scritto da Pavese nel marzo 1950, Loris sarebbe il nome di quest'ultimo. Cfr. C. Pavese, *Il diavolo sulle colline, da un racconto di C. Pavese*, in C. Pavese, *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di M. Masoero, Einaudi, Torino 2009, p. 72.

⁴³ «Poli era già libertino prima ancora di esser uomo», C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in *La bella estate* [1950], Einaudi, Torino 1968, p. 176.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 175-177.

realtà illusoria che compensi l'insufficienza del quotidiano⁴⁶. Parlando delle persone comuni, di notte, sminuisce con sufficienza le loro aspirazioni a essere diversi da se stessi:

Non mi faccio illusioni. – Chi se ne fa? – gli disse Oreste. L'altro alzò gli occhi e sorrise. – Chi? Ma tutti. Tutti quelli che dormono in quelle case. Credono di essere qualcuno, fanno sogni, si svegliano, fanno all'amore, «sono il tale e il tal altro» e invece...⁴⁷.

Poli non ha bisogno di apparire qualcosa che non è: il suo carattere smalzato fino al cinismo, come quello di Leo, gli permette di ammaestrare dall'alto i suoi tre studenti, nel segno dell'accettazione del presente immediato e del rifiuto degli autinganni⁴⁸. Chiaramente le analogie non vanno spinte troppo oltre: anche se Leo spicca dagli altri 'indifferenti' per il fatto di svolgere un analogo ruolo di manipolatore e di coprire, a tratti, una grottesca parte di padre-fratello maggiore nei confronti di Michele⁴⁹, Poli resta un personaggio meno controllato del suo corrispettivo moraviano, imbevuto com'è delle tipiche ossessioni pavesiane sul femminile, la purezza perduta, la morte.

⁴⁶ Si nota per contrasto quando Loris riflette sulla miseria piccoloborghese dei suoi genitori e sulla distanza da loro: «Probabilmente i miei pensavano al tappeto verde, alle donne, all'anticamera del carcere. Che cosa sapevano delle nostre smanie notturne? O forse avevano ragione: si tratta sempre di un tedio, di un vizio iniziale, e di qui nasce ogni cosa», *ibid.*, p. 100.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 93-94.

⁴⁸ «Tutti si dibattevano e riempivano la giornata di parole e di vanità. – Ma se vogliamo esser sinceri, – disse, – che cosa c'importa di queste sciocchezze? Certamente siamo tutti carogne. E allora che cos'è che si chiama crisi? Non certo ubriacarsi coi facchini, che non valgono un dito più di noi. Non c'è che scendere in noi stessi e scoprire chi siamo», *ibid.*, pp. 170-171.

⁴⁹ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 126-127.

Braccato da un senso di colpa atavico⁵⁰, Poli spiega con l'innocenza di chi è arrivato al fondo delle cose la propria mancanza di responsabilità nella rovina dell'amante Rosalba)⁵¹, arrivando a escludersi dai vivi per aggregarsi a lei⁵². Nell'evocazione di questa atmosfera ctonia, che prefigura il finale del romanzo, non sorprende che l'oscurità giochi un ruolo centrale. Il buio è un referente simbolico importante, di duplice valenza: non sta a indicare la cecità interiore dei protagonisti, bensì una sfera separata dalla vita, nonché la possibilità nascosta di uscire dalla mediocrità della borghesia provinciale. Pavese insiste su ciò in una lettera in risposta a una recensione comparsa sul *Popolo* a firma di Leone Piccioni il 18 gennaio 1950, con parole che lo avvicinano alla «scarsa inclinazione al verismo» confessata da Moravia nel *Ricordo degli Indifferenti*⁵³:

Naturalmente ho pensato, e penso ancora per il *Diavolo sulle colline*, di essere andato oltre il diario, di aver cioè *costruito* un racconto («pretesto d'interessi, anche fantastici») – né altrimenti si potrebbe spiegare la gamma larga di temi che vi è costretta dentro, secondo una logica non deterministica ma fantastica e in definitiva simbolica⁵⁴.

⁵⁰ Rinvio su questo a R. Gasperina Geroni, *Note per uno studio sul sentimento di colpa nell'opera di Cesare Pavese*, in *Critica delle emozioni*, a cura di R. Gasperina Geroni e F. Milani, Franco Cesati, Firenze 2020, pp. 125-141.

⁵¹ «Era tutto deciso. Non siamo noi che ci diamo la morte...», C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 158.

⁵² «Rosalba era morta; stavano bene tutti e due», *ibid.*, p. 182.

⁵³ A. Moravia, *Ricordo degli Indifferenti* [1945], in *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp. 120-126: 123.

⁵⁴ C. Pavese, lettera a L. Piccioni del 19 gennaio 1950, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 463.

Il diavolo sulle colline si svolge per lo più quando tutti dormono, come chiarisce l'incipit («Credo che quell'anno non dormissi mai»)⁵⁵. La sua atmosfera è appena rischiarata da bagliori artificiali, con rari effetti da romanzo dell'orrore⁵⁶. Poli stesso, non diversamente dai personaggi degli *Indifferenti*, sembra vivere bene solo nel buio e nelle luci artificiali, mentre reagisce male al sole⁵⁷. La villa del Greppo appare, agli occhi dei tre studenti che la vedono per la prima volta, emanare lo stesso fascino oscuro del suo proprietario: «un enorme versante boscoso, scuro d'umidità»⁵⁸, con dei minacciosi alberi ossimoricamente «neri e luminosi» sulla cresta. In generale, i tre studenti appaiono divisi fra il mondo 'oscuro' di Poli, che lascia presagire una dimensione parallela alla realtà, e il loro mondo, fatto di sole e bagni⁵⁹, ma permeato di una sottile, vergognosa insoddisfazione. Il nudismo, sotto-tema simbolico centrale del *Diavolo*, è lo strumento che permette di svelare la verità su se stessi. Prendere il sole nudi, per Pieretto e gli altri, significa esporsi, disarmati, alla propria coscienza prima che allo sguardo degli altri bagnanti⁶⁰. Se da un lato il nudismo comporta di indulgere a un

⁵⁵ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 87.

⁵⁶ «I due di quella notte dormivano come morti sgozzati. Sulla piazza deserta qualche insegna luminosa parlava ancora al cielo vuoto, gettando riflessi sui due morti», *ibid.*, p. 89.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁰ «Verrai nel pantano anche tu. Qui non si hanno riguardi. Al sole non si deve nascondere niente», *ibid.*, p. 126.

piacere dichiaratamente onanistico⁶¹, dall'altro ne è palese il carattere di strumento fuori dalla norma per una conoscenza ulteriore di se stessi. Negli *Indifferenti*, assenti le implicazioni pavesiane del nudismo come strumento del sacro, il momento in cui i corpi sono messi a nudo è la resa in figure di uno svelamento delle illusioni. Ne sono esempi le sequenze di Lisa davanti allo specchio e, soprattutto, quella in cui alla mente di Carla, dopo il coito con Leo, affiora l'immagine «più strana e più turbante, di loro due nudi, l'uno a fianco all'altro, insonnoliti e storditi»⁶². Nel sogno le si rivela d'improvviso l'«indecente mostruosità»⁶³ della situazione in cui si è infilata, amante nascosta del mantenuto di sua madre. Con le parole di Manica: «attraverso la nudità, i personaggi di Moravia scoprono o qualcosa di sé o qualcosa che la realtà aveva fin allora nascosto»⁶⁴.

Nel complesso le luci (del sole di agosto e, punto in comune con Moravia, dei locali notturni e delle automobili) fanno, nell'orchestrazione tematica del *Diavolo sulle colline* e degli *Indifferenti*, da referenti simbolici dell'interiorità dei personaggi dalla sensibilità più lacerata; a differire è il senso complessivo veicolato dall'alternanza luce-buio. La luce nel *Diavolo sulle colline* fa apparire, per contrasto, la magia sensuale del Greppo e della lunga sequela di notti in cui si svolgono gli eventi: «la luce brutale dei fari delle due macchine dava uno spicco magico alla

⁶¹ «Ma nudo, – disse Oreste, – nel pantano ci stai? Confessai che ci stavo, ma col fiato in gola. – Mi sembra di fare un peccato, – ammisì, – forse è bello per questo. Oreste annuì sorridendo. Capii che eravamo ubriachi. – La prova, – dissi ancora, – è che sono cose che si fanno di nascosto», *ibid.*, p. 139.

⁶² A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 177.

⁶³ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁴ Raffaele Manica, 1929, cit., p. 56.

ghiaia, ai tronchi neri, al vuoto della pianura»⁶⁵. La presenza di qualcosa di perturbante è tangibile nel romanzo di Pavese: ma verso che cosa portano tutti questi elementi vagamente (come da titolo) diabolici? E dove sta il legame con *Gli indifferenti*?

2. *Borghesi diabolici e un modello dostoevskiano*

Il diavolo sulle colline è il primo romanzo di Pavese a mettere al centro in modo netto la borghesia (con un personaggio maschile, a differenza che nei successivi *Tra donne sole* e *La luna e i falò*). Il focus pavesiano non è certo la critica sociale, anche se in una replica alle critiche moralistiche di Augusto Monti la sua difesa apre a una lettura anti-borghese⁶⁶: come per *Gli indifferenti*, gli preme fornire un ritratto non a tesi, dall'interno, di un ambiente alquanto familiare⁶⁷. Abbandonati l'ambientazione torinese e i luoghi degli artisti che caratterizzavano il romanzo del 1940 *La bella estate*, il secondo capitolo della trilogia ha al suo centro un emblema dichiarato di sensibilità decadente, un volgarizzato *dandy* baudelairiano⁶⁸. Di Baudelaire, d'altronde, Poli rielabora *Le Voyage*, lirica che conclude *Les fleurs du mal* (1857), quando riflette sulla necessità di oltrepassare i limiti del consentito e del tollerabile per giungere a una verità inattesa su

⁶⁵ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 198-199.

⁶⁶ «la sordidezza del mondo futile – un certo mondo borghese che non fa nulla e non crede a nulla, su cui non vedo perché dovrei tirare un velo», C. Pavese, lettera ad A. Monti del 18 gennaio 1950, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 460.

⁶⁷ A. Moravia, *Ricordo degli Indifferenti*, cit., p. 125.

⁶⁸ Su questo si veda almeno il classico L. Pertile, *Pavese lettore di Baudelaire*, in *Revue de Littérature Comparée*, XLIV, 3, luglio 1970, pp. 333-355.

se stessi (non esente da un'eco freudiana): «C'è un valore nella vita del senso, del peccato. Pochi uomini sanno i confini della propria sensualità ... sanno che è un mare. Ci vuole coraggio, e uno può liberarsi soltanto toccandone il fondo [...] È qualcosa che trasporta oltre la morte»⁶⁹. Sebbene Poli sia ispirato alla lontana alla vera figura del conte Carlo Grillo (1919-1990), che Pavese conobbe nel 1943 e frequentò negli anni successivi (la tenuta del Greppo descritta nel romanzo era reale e di proprietà del conte), tranne poche labili comunanze, come l'uso di cocaina, il personaggio si discosta parecchio dal modello vero. Al posto di un reduce di guerra dedito sin dalla fine degli anni Quaranta a importanti ricerche matematiche, troviamo un giovane-vecchio senza talenti né un'identità definita: è una somma di contrasti, in cui gli estremi di vizio e virtù, innocenza e senso di colpa, crudeltà e pietà si toccano di continuo, composta da Pavese affinché la presenza di Poli spinga Oreste, Pieretto e Loris a un processo di crescita paradossale, urtante, distruttivo.

Il libro è visibilmente spezzato in due⁷⁰: la prima metà è dedicata allo studio dei tre studenti e ai primi incontri con Poli; lo spartiacque di Rosalba che un pomeriggio d'estate spara a Poli, nella sua gelosia di amante disprezzata, apre alla seconda metà del libro, in cui sono i tre ragazzi ad andare da Poli al Greppo. Nel corso della villeggiatura i tre proiettano confusamente su di lui, sulla moglie, sulla campagna intorno alla villa che di quella coppia trasgressiva e decaduta è il correlativo ambientale⁷¹, le proprie ansie di cambiamento radicale: Loris e Pieretto ne escono scossi; Oreste addirittura, infatuato di Gabriella

⁶⁹ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 173.

⁷⁰ Lo sottolinea Y. Hausser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce. La ricerca poetica di Pavese nella trilogia La bella estate*, Franco Cesati, Firenze 2004, p. 149.

⁷¹ *Ibid.*, p. 181.

(la moglie di Poli) arriva a un passo dal buttare all'aria i suoi progetti razionali di medico e buon futuro marito. La presenza di Poli, con la sua condotta immorale e la sua sistematica distruzione degli autoinganni del quotidiano, basta a sovvertire la loro serenità. Sin dalla sua prima comparsa, Poli contrappone l'unione di estremi della propria esistenza alla linearità dei tre studenti. Nel paradosso Poli ha uno strumento per riconoscere l'insensatezza delle convenzioni umane e rivelare l'orrore profondo della realtà: «E Poli tranquillo: – Mi piace il contrasto. È solamente nei contrasti che uno si sente più forte, superiore al proprio corpo. Senza contrasti la vita è banale»⁷².

Eppure, l'influenza di Poli sui ragazzi non è l'involontario prodotto dell'impressione dettata in loro dai suoi comportamenti. Durante le frequentazioni dei quattro, inizialmente vissute dagli studenti come innocue scampagnate, Poli a poco a poco prende il controllo degli altri e procede in una sistematica 'conversione'. I ragazzi sono tutti affetti dalla malattia pavesiana del voyeurismo, benché in tre declinazioni distinte: Loris nasconde una morbosa sessuofobia dietro lo schifo per la volgarità delle sue coetanee, fino a offendersi della disponibilità di Resina⁷³; Pieretto indugia in battute salaci e continui discorsi a sfondo sessuale, dietro cui maschera la propria renitenza a veri contatti sessuali; Oreste è il virtuoso studente di medicina, promesso sposo di una ragazza del suo paese, e anche, proprio perché il più ignaro dei propri inconfessati desideri, il più veloce ad abiurare ai propri principi. Poli, facendo leva sul desiderio sessuale e sulla trasgressione sognata di tre giovani che affogano nell'irrisolutezza, li conduce a uno sconvolgimento che loro per

⁷² C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, pp. 93-94.

⁷³ *Ibid.*, p. 117.

primi vagheggiano⁷⁴. Li mette di fronte alla tentazione di Gabriella, lasciando che si illudano tutti e tre di poterla sedurre, impedisce loro di partire fino alla fine dell'estate dietro il pretesto di esigere compagnia. In pieno controllo di un intricato stallo seduttivo, Poli guarda i suoi ospiti scivolare lentamente nell'angoscia del desiderio, persino delle fantasie di omicidio, se pensiamo che Oreste arriva a discutere seriamente con Loris di come uccidere Poli in un 'incidente' di caccia per vivere pienamente il suo amore con Gabriella. Oreste, però, non è in grado di vedere che Gabriella non lascerebbe mai Poli per mettersi con uno studente (è lei stessa a chiarirlo a Loris nel finale)⁷⁵. Poli, da parte sua, ne è consapevole. Ma questo non gli impedisce di assistere compiaciuto alla farsa dell'idillio estivo fra la moglie e Oreste:

Le mattine, quando Poli tardava a scendere e Gabriella dappertutto si trovava Oreste nei piedi, lei gli diceva di tenerci compagnia, di andare per fiori, di accompagnare la Pinotta ai Due Ponti. – Bamboccio, – gli diceva, – vai via –. Glielo diceva infastidita, con un rapido sorriso, entrando e uscendo dalle stanze. Oreste andava sotto i pini, disperato. Ma poi Poli scendeva, scendeva Pieretto, e allora Gabriella lo chiamava con durezza, voleva che ci fosse anche lui, lo prendeva a braccetto. Oreste ubbidiva, sotto lo sguardo sarcastico di Poli⁷⁶.

⁷⁴ «Che cos'è che cerchiamo tutte le sere per le strade? Qualcosa che rompa e svari la giornata... – Vorrei vedere se toccasse a te. – Ma se tu pensi giorno e notte come uscire dalla gabbia», *ibid.*, p. 112.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 205-209.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 196.

Oreste ubbidisce come un automa, incapace di riconoscere la verità (vale a dire, che è manipolato da Poli e che l'amore con Gabriella è un inganno crudele). Il suo comportamento ha i crismi di una possessione; e non riguarda solo lui. Se non abbiamo accesso all'interiorità di Pieretto, si può notare che Loris subisce, non senza resistere, la tentazione emanata dalla villa del Greppo e dai suoi abitanti. All'inizio, la sua è solo l'inquietudine di chi, aspettandosi di trovare nel soggiorno al Greppo una svolta al grigiore della propria esistenza, vi trova invece l'exasperazione del tedio e dell'immobilità⁷⁷. Ben presto però, quando arriva la notizia della morte di Rosalba, l'insofferenza per Poli assume tratti da incubo e Loris deve resistere con tutte le sue forze per non farsi trascinare nell'abisso:

fissavo vagamente il soffitto e pensavo che Rosalba, la coca, il sangue sparso, la collina, fossero un sogno, una beffa, che tutti si erano accordati a giocarmi. Bastava scendere, far finta di nulla, non lasciarsi afferrare nel giro. Ridergli in faccia, questo sì...⁷⁸.

⁷⁷ «Io pensavo: chi sa, se si beve abbastanza diventeranno più sinceri, più ragazzi, e Gabriella ci dirà che, malgrado tutto, vuole bene al suo Poli, lui Poli dirà che Rosalba era brutta, era un vizio, una pazzia, e ch'è stato il nostro incontro a guarirlo, il nostro incontro e l'urlo d'Oreste. Basterà questo, mi dicevo, saremmo subito più amici, lasceremmo in libertà la Pinotta e ce ne andremo a passeggio o a dormire contenti. La vita sul Greppo sarebbe cambiata», *ibid.*, p. 160. Si confronti, a questo riguardo, il passo degli *Indifferenti* del capitolo XIII in cui Michele riflette circa l'*impasse* in cui si trova: «Sarebbe bastato un solo atto sincero, un atto di fede, per fermare questa baraonda e riassetare questi valori nella loro abituale prospettiva», A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 238.

⁷⁸ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 183.

Agli occhi di Loris, Poli è una figura cangiante che nelle pieghe di un aspetto da cocainomane appassionato di frasi sapienziali nasconde un risvolto di manipolatore, tanto più inquietante perché interessato solo a vedere smarrirsi le persone intorno a lui. Non lontano da Poli, Leo Merumeci è un burattinaio che usa gli altri per il proprio piacere (materiale: è meno disinteressato di Poli). Leo inganna Carla e Mariagrazia per ottenere il corpo dell'una e la villa dell'altra, piega con un'alternanza demoniaca di mellifluidità e violenza l'unico (Michele) che sembri a tratti capace di resistergli, rivela un sotterraneo aspetto vampiresco che lo rende inafferrabile, difficile da capire⁷⁹.

Ma c'è un'altra ragione di vicinanza, legata a un modello possibile degli autori. Che tipo di diavolo è Poli? Un nichilista che non crede a nessun valore né dio, dai «discorsi ambigui»⁸⁰: uno che preferisce, come da tradizione della categoria, guidare gli altri a commettere il male senza sporcarsi le mani. Se ne accorge Loris, in un dialogo con Pieretto:

Questo discorso non riguarda te, – disse Pieretto. – O vuoi uccidere qualcuno? Poli accese la sigaretta, e comparve il suo viso, con occhi socchiusi. Mi sembrò colpito. Disse dal buio: – Non sono abbastanza altruista per farlo. Non è un piacere che mi attiri. – Lui lascia che la gente si ammazzi da sé, – dissi a Pieretto⁸¹.

⁷⁹ «di ora in ora, attraverso i discorsi degli altri e le troppo obiettive impressioni, cambiava completamente, così, che se in un primo momento credeva di odiarlo, poco tempo dopo lo amava teneramente», A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 238.

⁸⁰ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 163.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 190-191.

Poli spinge prima Rosalba a sparargli (e a farsi arrestare per morire in convento), poi induce Oreste al rapporto con Gabriella (e indirettamente gli fa balenare l'idea di ucciderlo col fucile da caccia). Per giunta, Poli spiega questa sua condotta, scaricando malignamente ancora una volta la responsabilità di ciò che fa sugli altri, con l'urlo bestiale di Oreste e Pieretto che lo ha 'svegliato' la notte del loro primo incontro:

Quel grido dell'altra notte mi ha svegliato. È stato come il grido che sveglia un sonnambulo. È stato un segno, la crisi violenta che risolve una malattia... [...] Ero un vecchio che si crede ragazzo. Adesso so che sono un uomo, un uomo viziato, un uomo debole ma un uomo. Quel grido mi ha mostrato a me stesso. Non mi faccio illusioni⁸².

Il nuovo 'diabolico' Poli, privo di illusioni, fedele alla morte e capace di traviare i tre ragazzi, sarebbe quindi stato creato inconsapevolmente proprio da un loro gesto. Tutti questi elementi suggeriscono un'ispirazione abbastanza precisa: *I fratelli Karamazov* (1880) di Fëdor Dostoevskij, romanzo ben conosciuto da Pavese, che lo menziona nel *Mestiere di vivere* fin dal 1937⁸³. L'impressione è che la dinamica demoniaca di un personaggio che induce un altro ad azioni malvage per poi dirsi istigato da lui e, così, rifiutare di riconoscere la propria colpa, sia, appunto, dostoevskiana. Si ricorderà che nel romanzo russo

⁸² *Ivi*, p. 103.

⁸³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 71. Ma altre occorrenze compaiono in tutto il diario. Sulla centralità di Dostoevskij per Pavese, si rimanda all'attenta ricognizione (che forse ne ingigantisce e rende esclusiva l'influenza) di F. Belviso, *Ritratto in chiaroscuro. Riflessioni sul Taccuino segreto di Pavese* in C. Pavese, *Il taccuino segreto*, Nino Aragno, Torino 2020, XLV-CXXIV: CIX.

il servo Smerdjakov, una delle varie personificazioni del diavolo, riconosce di aver ucciso il vecchio Fëdor Pavlovič per rubargli i soldi solo dopo tre insistenti interrogatori del giovane Ivàn. Smerdjakov finisce per ammettere il proprio crimine ma, contraddittoriamente, ribadisce la propria non colpevolezza. A suo parere l'autore del parricidio è Ivàn: colui che, da un lato, l'ha desiderato e sostanzialmente avallato con la sua partenza prima del delitto, e dall'altro ha armato la mano di Smerdjakov tenendo davanti a lui tanti discorsi sull'ateismo e l'insufficienza della morale riconosciuta in un mondo senza Dio. Smerdjakov è chiarissimo nella sua accusa a Ivàn:

[...] anche se voi, come posso vedere io stesso, non avevate davvero capito niente fino a ora e non avete finto davanti a me per gettare la vostra colpa su di me, voi siete comunque colpevole di tutto, poiché sapevate del delitto e me ne avete incaricato, e pur sapendo tutto ve ne siete andato. Perché questa sera vi voglio dimostrare che il principale assassino siete voi, unicamente voi, mentre io sono il meno importante, anche se sono stato io a uccidere⁸⁴.

Poli, senza uccidere nessuno, ha un comportamento simile. Comprende la potenza liberatrice dell'urlo bestiale di Oreste e Pieretto, in un modo che sfugge alla loro cognizione, così come Smerdjakov capisce le implicazioni delle riflessioni di Ivàn meglio di quanto lo stesso giovane Karamazov sia stato in grado

⁸⁴ F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, a cura di I. Sibaldi, traduzione di N. Cicognini e P. Cotta Ramusino, con uno scritto di M. Proust, Mondadori, Milano 2015, p. 652.

di fare, e le applica dove lui non osa⁸⁵. A partire dalla notte del primo incontro, Poli procede ostinato nell'opera di corruzione di chi ha intorno, al grido di 'non mi faccio illusioni' che riecheggia il dostoevskiano 'se Dio non esiste, tutto è permesso'. Il crinale fra male compiuto e male fantasticato si assottiglia⁸⁶ e Poli si mostra innocente quanto più corrompe chi ha intorno. Oreste, Pieretto e Loris dietro l'aspetto disimpegnato di bravi studenti scivolano progressivamente, senza rendersene conto, in una spirale di tradimento, delitti progettati, angoscia del peccato, per uscirne poi, alla fine del romanzo, sostanzialmente immutati, come chi si risveglia da un incubo, o da un esorcismo.

Se il diavolo Poli risulta così dostoevskiano nella sua costruzione e nel suo (peculiare) senso etico, non occorre indugiare troppo sulla vicinanza col Moravia degli *Indifferenti*, che risaputamente considerò fin da giovanissimo, per tutta la vita, lo scrittore russo uno dei suoi modelli di scrittura e *I fratelli Karamazov* uno dei suoi romanzi di riferimento. Una traccia ancora più definita suggerisce di insistere sulla comune influenza autoriale: non più *I fratelli Karamazov*, ma un romanzo di undici anni prima, *L'idiota* (1869). In quest'opera ha un ruolo non secondario il giovane studente tisico Ippolit: condannato a una vita

⁸⁵ «“Eravate tanto coraggioso, allora: ‘Tutto è permesso’, così dicevate – ed ora guardate come vi siete spaventato!” balbettò stupefatto Smerdjakòv», *ibid.*, p. 650.

⁸⁶ Il tema si trova già in un passo del *Mestiere di vivere* precedente di dieci anni la composizione del romanzo (è datato al 22 giugno 1938): «Qual è la differenza tra un delitto compiuto e uno fantasticato, gustato, amato ma non commesso? Questa: che il primo non potrà più non essere, e il secondo lascia l'illusione di non averci disturbato la nostra natura. Come coscienza dovrebbero invece darci lo stesso rimorso; ma non ce lo danno perché nel secondo caso nulla ci vieta di tornare come prima», C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 110.

breve dallo stadio avanzato della sua malattia, Ippolit insiste ossessivamente sulla fine imminente per giustificare la propria incapacità ad assegnare un valore a qualcosa che non sia il suo stesso morire. Scivolando nel suo egocentrico delirio di morte, un giorno durante una riunione di 'salotto' a casa di un'amica recita pubblicamente una lunga confessione (definita «indispensabile spiegazione» con un melodrammatico *Après moi le déluge* in epigrafe)⁸⁷ in cui dà l'addio a un'esistenza vista come una beffa inutile di fronte alla prospettiva della morte individuale:

Che posso trovare in tutta cotesta bellezza, quando adesso ogni minuto, ogni secondo devo sapere, son costretto a sapere che anche questo minuscolo moscerino ronzante intorno a me in un raggio di sole partecipa a quel banchetto e a quel coro, e sa il posto suo e lo ama ed è felice, e io solo invece sono un aborto, e unicamente per la mia pusillanimità non l'ho voluto capire finora?⁸⁸.

Nella sua «indispensabile spiegazione», Ippolit annuncia di aver preparato una rivoltella carica che, al termine della lettura, userà per spararsi, in un teatrale gesto di ribellione a una vita che sente come insopportabile⁸⁹. Tutto perfettamente studiato, se non fosse che, al momento fatale, la pistola fa cilecca: è carica, ma Ippolit non vi ha inserito (se per dimenticanza o per inconscia volontà di sopravvivere, non si saprà mai) la capsula⁹⁰.

⁸⁷ F. Dostoevskij, *L'idiota*, traduzione di A. Polledro, con un saggio introduttivo di V. Strada, Einaudi, Torino 2014, pp. 382-407.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 408.

⁸⁹ «[...] è ancora in mio potere di morire, sebbene io restituisca dei giorni ormai contati. Non è un gran potere, e anche la rivolta non è grande», *ibid.*, p. 410.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 414-419.

Questa scena, come è stato sottolineato dalla critica⁹¹, ispira la sequenza in cui Michele fallisce di uccidere Leo per colpa della rivoltella che il ragazzo si è, non si sa come, dimenticato di caricare⁹². Ispira anche il protagonista del *Diavolo sulle colline*: condannato a morte (anche se non lo sa), ossessionato dal richiamo del nulla, perso nei propri deliri superomistici e ribelli ma insieme libero da qualsiasi speranza di cambiamento, Poli condivide con Ippolit sia la condizione di tifico, sia il nome ('Poli' è chiaramente l'abbreviativo di Ippolito, o appunto di Ippolit). Infine, il disincanto estremo e luciferino di Poli ne prefigura un isterilimento conclusivo, che ricorda il modo assai poco nobile in cui Ippolit nel romanzo dostoevskiano esce di scena.

Durante la festa conclusiva dell'estate al Greppo, infatti, Loris si accorge che gli invitati sono passati al Greppo per noia e che nessuno negli ambienti esclusivi della borghesia torinese prende in seria considerazione Poli. A differenza di loro tre, i giovani ricchi della città reputano Poli una specie di macchietta fuori di testa, utile solo per fare una gita fuori porta⁹³: è il primo segnale del crollo dell'immagine mitica cucita sul 'diavolo'. La mattina dopo, i tre ragazzi assistono al primo manifestarsi della tisi nel padrone di casa e sono implicitamente costretti ad ammettere, di pari passo, che non c'è un vero potenziale conoscitivo nella trasgressione. La condizione altoborghese di Poli, se pure è servita come scorciatoia per la cognizione dell'orrore complessivo della realtà, non ha portato a nient'altro che a una

⁹¹ S. Guerriero, «*Gli indifferenti*» nella storia del romanzo, in *Belfagor*, LXIII, 3, 2008, pp. 259-270: 264.

⁹² A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 275-278.

⁹³ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 204-206.

fine precoce⁹⁴. Ugualmente, la malattia rivela l'insipienza della presunta 'superiorità' sapienziale del giovane. Mentre si preparano per lasciare il Greppo, i tre si trovano davanti per la prima volta non un asceta del peccato, in grado di guidare i loro gesti a suo piacere, ma un ragazzo ubriaco accudito dalla moglie, le cui massime, davanti all'incombenza della morte, da rivelazioni fulminee si rovesciano in banalità imbronciate: «Quando Oreste e Gabriella tornarono, eravamo un po' brilli e Poli balbettava che vivere è facile quando si sa liberarsi dalle illusioni»⁹⁵. Il trucco migliore del diavolo è convincere il mondo che non sia mai esistito: alla partenza dal Greppo, tutto ciò che è successo in estate è già svanito come un cerchio nell'acqua e l'innocenza è stata perduta. Oreste, Pieretto e Loris tornano ad ammazzare il tempo in paese, mentre Poli va verso la morte. Non abbiamo davanti un finale aperto: più precisamente, è vuoto. Come ha giustamente notato María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Il diavolo sulle colline* non proietta l'immaginazione del lettore nel futuro⁹⁶: sapere cosa avverrà ai personaggi è molto meno importante che prendere atto della sospensione (del tempo, della morale) avvenuta al Greppo in un mese. La disillusione subentra quindi all'attesa impossibile di una svolta e azzerà un orizzonte narrativo: è l'ultimo vero punto di contatto con *Gli indifferenti*. Nel romanzo di Moravia, la festa mascherata finale fa intuire un

⁹⁴ «Il presunto raggiungimento dell'innocenza è qui reso attraverso l'allucinazione, che inchioda presto, come allude il finale dell'opera, Poli alla responsabilità individuale; egli, da buon borghese, si condanna alla morte, abusando della propria libertà», R. Gasperina Geroni, *Demitizzare Cesare Pavese. Studio su colpa e destino*, in *Enthymema*, XXVI, 2020, pp. 149-168: 163.

⁹⁵ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 210.

⁹⁶ M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 149.

fuori-scena già scandito e tanto desolante da non meritare altre evocazioni⁹⁷. Gli Ardengo si condanneranno a unioni infelici e ad assistere alla propria rovina nascondendo la propria disperazione dietro una maschera: è tutto, secondo una logica tipicamente pavesiana, già scritto.

3. *Pavese attraverso Moravia: dietro una stroncatura*

Alla luce di quanto si è scritto finora circa la vicinanza (inconsapevole?) dei due romanzi, mi pare che anche il più noto ed esplicito giudizio di Moravia su Pavese acquisti uno spessore diverso: *Pavese decadente*, scritto e pubblicato nel 1954, quando Pavese era già morto da quattro anni, poi ripresentato in tutte le edizioni dell'*Uomo come fine*, è una stroncatura di esplicita ostilità in cui Moravia giudica Pavese come uomo e (un po' meno) come intellettuale, alla luce del *Mestiere di vivere*. Il diario sarebbe un libro «penoso», risultato della «combinazione singolare di un dolore costante, profondo e acerbo con i caratteri meschini, solitari e quasi deliranti di un letterato di mestiere»⁹⁸; Pavese null'altro che un velleitario «decadente di provincia»⁹⁹, destinato a sfigurare al cospetto di scrittori più 'seri' che egli avrebbe invano tentato, nella sua presunzione, di emulare (si fanno i

⁹⁷ A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 300-301.

⁹⁸ A. Moravia, *Pavese decadente* [1954], in *L'uomo come fine e altri saggi*, cit., pp. 242-246: 242.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 246.

nomi di Verga, Belli e Porta; nel finale, Moravia va ‘sul personale’ e sottolinea lo scarto incolmabile con Melville)¹⁰⁰. Le accuse non sono leggere, tanto meno in un clima culturale in cui si chiedeva conto agli scrittori della loro capacità di rappresentare in modo adeguato il popolo nelle loro pagine e risultare politicamente al di sopra di ogni sospetto¹⁰¹; e Moravia insiste proprio ad approfondire la negativa ‘decadenza’ di Pavese, per squalificare, attraverso vaghi cenni dell’opera, la persona. Sebbene cerchi, in un successivo articolo *Amici dei morti e nemici dei vivi*, di ammorbidire la sua condanna, l’autodifesa è tanto sbrigativa da suonare immediatamente falsa. Moravia si giustifica così: «Quanto a Pavese, non critica la sua opera mentre era vivo perché non avevo nessuna critica veramente importante da fare; scrissi bensì un articolo sul *Diario* che mi parve brutto e non è colpa mia se il *Diario* fu pubblicato dopo la morte dello scrittore»¹⁰². L’insincerità è provata dal fatto che, alla prova del testo, *Pavese decadente* parte dal *Mestiere di vivere* per valutare

¹⁰⁰ «Ma Melville creò il mito della balena bianca appunto perché non era nella sua intenzione di crearlo. Pavese inseguì tutta la vita il mito, con l’intenzione di raggiungerlo, e non ci riuscì», *ibid.*, p. 246.

¹⁰¹ Si vedano, per non fare che l’esempio più noto, i giudizi sprezzanti di Pavese come «punto d’approdo del decadentismo italiano» in C. Salinari, *La poetica di Pavese in Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 187-191: 189 [orig. in *Il Contemporaneo*, 1 ottobre 1955]; sul «preteso realismo» di Pavese si veda C. Salinari, *La questione del realismo*, Parenti, Firenze 1957, p. 56. Per un approccio critico-letterario non svalutativo, si rimanda ad A. Gualtieri, *Cesare Pavese e la questione del decadentismo*, in *Revue des Études Italiennes*, 2-4, 1980, pp. 195-223. Utile anche, per inquadrare le scelte editoriali e di poetica di Pavese all’interno del dibattito di sinistra post 1945, M. Lanzillotta, *La parabola del disimpegno. Cesare Pavese e il mondo editoriale*, Centro Editoriale e Librario dell’Università degli studi della Calabria, Rende (Cosenza) 2001.

¹⁰² A. Moravia, *Amici dei morti e nemici dei vivi*, cit., p. 412.

retrospettivamente tutto Pavese, con un attacco che non dà l'impressione di essere un giudizio estemporaneo, ma qualcosa di ben meditato (lo conferma la distanza fra l'uscita del *Mestiere di vivere*, nel 1952, e la recensione di Moravia, di ben due anni dopo). Il giudizio complessivo è senz'altro di «un discorso ispirato a un *odium intellectuale* quale di rado riscontriamo nella pur litigiosissima repubblica delle lettere»¹⁰³. Ma Ieva, l'unico finora ad aver proposto una lettura approfondita di questo articolo, trascurava due aspetti della questione su cui voglio concludere: non indaga sulle motivazioni dell'odio né cerca di coglierne le contraddizioni interne. Va per prima cosa chiarito che il giudizio di Moravia, così personale e maligno nello sminuire in un solo gesto l'arte e la vita di qualcuno che non può più difendersi, ha delle motivazioni fondate. Lo ha notato per prima Simona Costa, portando l'attenzione sulla traccia scritta che, con ogni probabilità, ha trasformato in modo decisivo la diffidenza reciproca in un'ostilità aperta fra i due. Nell'edizione del 1952 del *Mestiere di vivere* che Moravia lesse per la sua recensione, c'è un noto giudizio datato al 5 marzo 1948 di Pavese sui letterati romani, rimasto immutato in tutte le edizioni successive del volume. Difficile giudicare se sia più sprezzante o sommario:

5 marzo.

La scuola romana – quell'incontro di giornalisti, avventurieri, scrittori, pittori ecc. ha inventato un'arte riflessa, di tipo alessandrino, il gusto di rifare uno stile, una tecnica, un mondo, che «fanno data» e risaltano l'intelligenza e il non impegno. Longanesi e «Omnibus», Cecchi e Praz, Cardarelli e Bacchelli, Moravia e Morante. Esterni, Landolfi e Piovene. Fu in sostanza l'arte fascista; ciò che nacque di

¹⁰³ S. Ieva, *Moravia contro Pavese. Un esempio di critica "parodica"?*, in *Italies*, IV, 1, 2000, pp. 425-446: 446.

vivo e vero – di cinico – nel periodo fascista. Sfuggono gli estremi, Sicilia e Piemonte, che fascisti non furono e s'imbarbarirono e scoprirono oltremare – Vittorini e Pavese. Per questi, ci vuole altra formula¹⁰⁴.

Non bastano come attenuanti l'ammissione, da parte di Pavese, di un'intelligenza viva e vera nei suoi bersagli, né l'andamento semiserio di un discorso contrassegnato da una «tendenza al *pastiche* che caratterizza talora certi rapidi schizzi di ambienti storico-culturali resi da Pavese»¹⁰⁵. Sarebbe stato difficile per chiunque prendere bene l'accusa di aver fatto «arte fascista», calligrafica e disimpegnata: a Moravia, censurato, spiato e perseguitato dal regime per quasi quindici anni, il giudizio dovette apparire particolarmente offensivo. Come se non bastasse, investiva anche, con uguale ingiustizia, la moglie Elsa Morante. L'attacco doveva essere agli occhi di Moravia ancor più grottesco venendo da un uomo che era sì stato al confino come dissidente politico negli anni Trenta, ma aveva poi mancato di partecipare attivamente alla Resistenza senza dare prova di grande coraggio. L'unica patente che l'autore piemontese poteva vantare non era certo quella di una qualche superiorità morale o politica, bensì, al massimo, una 'differenza' territoriale, che Pavese nella sua nota di diario rimarca opponendo la sua 'barbarica', fresca marginalità piemontese alla putrescenza di una capitale vecchia e corrotta. L'inflessione stizzita di Moravia in *Pavese decadente* va spiegata a partire da questa serie di evidenze.

¹⁰⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 1952, pp. 354-355.

¹⁰⁵ S. Costa, *Pavese e d'Annunzio*, in *Cesare Pavese. Atti del convegno di San Salvatore Monferrato (Alessandria) 1987*, a cura di G. Ioli, Assessorato ai Beni Culturali di San Salvatore Monferrato, Alessandria 1989, pp. 147-158: 148.

Non sorprende quindi che Moravia ritorca su Pavese, anzitutto, la provincialità di cui quest'ultimo si fregia (accusandolo di essere, proprio perché provinciale, un epigono attardato). In secondo luogo, Moravia rimanda al mittente il «cinismo» che questi gli imputava nel *Mestiere di vivere*. Lo accomuna in un passaggio a d'Annunzio, cioè al classico esempio di quegli anni per innescare ogni discussione che riguardasse un'idea generica di arte narcisista, trasformista e connivente con le dittature. Nel giro dello stesso paragrafo, smaschera l'insincerità della «conversione» di Pavese al comunismo, giudicandola un gesto opportunistico di un intellettuale non aggiornato per adattarsi ai nuovi tempi. Anche se la parola 'cinismo' non compare, il discorso ci porta in sostanza lì:

La conversione di Pavese al comunismo acquista così il carattere di una trasmutazione o di un tentativo di trasmutazione di una somma di valori negativi (decadentistici) in uno solo ritenuto positivo. È un'operazione non nuova nella cultura italiana: dal decadentismo trasmutato in patriottismo (D'Annunzio) si giunge al decadentismo trasmutato in comunismo (Pavese), ma i modi dell'operazione non cambiano¹⁰⁶.

Eppure, si può supporre che fra le righe di un astio così impenetrabile si nasconda qualcosa di meno dispregiativo. Innanzitutto va notato che Moravia non si limita a giudicare *Il mestiere di vivere*, ma anche le sue poesie. Le opere narrative di Pavese non sono praticamente menzionate: lo sforzo dell'uomo colto di calarsi nel linguaggio popolare, giudicato fallito da Moravia, riguarda più i versi che la prosa (i paragoni riguardano per

¹⁰⁶ A. Moravia, *Pavese decadente*, cit., pp. 244-245.

lo più poeti e un solo romanziere, Verga, come sopra accennato). Come è possibile che un narratore nato come Moravia non abbia mai sentito il bisogno di giudicare i romanzi di Pavese? Sarebbe stato facile attaccarlo su quelli, magari sfruttando la propria competenza nel mestiere: è quello che, appunto, lo scrittore romano fece volentieri con Hemingway nell'articolo dell'*Espresso* del 9 luglio 1961 *Niente e così sia* (incluso anch'esso nell'*Uomo come fine*). Per Moravia, tuttavia, il Pavese narratore non esiste: un rimosso che, almeno per quanto riguarda *Il diavolo sulle colline*, non trova conferma nella biblioteca dello scrittore¹⁰⁷ e che permette di azzardare un'ipotesi finale.

Fra le tante critiche che Moravia rivolge a Pavese, ce ne sono due particolarmente degne di nota: l'immersione in una cultura decadente e *fin de siècle*; l'estetismo «inguaribile, fino in punto di morte»¹⁰⁸, suggellato dalla chiusa del *Mestiere di vivere* dalla scelta bifronte di smettere di scrivere, e quindi di vivere. Nel *Ricordo degli Indifferenti*, datato 1945, Moravia riesamina il proprio stato d'animo nel momento della stesura del romanzo, e lo spiega alla luce di una sensibilità, appunto, decadente:

¹⁰⁷ Nella biblioteca dello scrittore, presso il Fondo Alberto Moravia di Lungotevere della Vittoria a Roma, è attestata la presenza di una copia della *Bella estate*: un'edizione Einaudi del 1968 che, se non dissipa il dubbio su un'effettiva lettura di Pavese all'altezza dei primi anni Cinquanta, quanto meno ci dice che Moravia poteva averlo letto anni dopo (e ciò nonostante aveva mantenuto inalterato il suo giudizio su Pavese, a giudicare dall'articolo sull'*Espresso* del 1970 e dall'intervista con Elkann). Ringrazio Nour Melehi per aver controllato la presenza del volume presso il Fondo.

¹⁰⁸ A. Moravia, *Pavese decadente*, cit., p. 242.

Senza entrare in merito a quelle esperienze, dirò che tale stato d'animo aveva un forte carattere romantico e pur essendo il risultato di fatti extra artistici era al tempo stesso perfettamente intonato a tutta la letteratura decadente e realistica dell'ultimo quarto di secolo. Insomma, per un lungo periodo, ogni diaframma critico tra la letteratura e la vita per me non esistette. Può darsi che ancora oggi non esista¹⁰⁹.

È singolare che, in un articolo contenuto nello stesso volume che accoglie *Pavese decadente*, Moravia conferisca a se stesso gli attributi che userà per svalutare, nove anni dopo, un altro scrittore: influsso della letteratura *fin de siècle* e rimozione di «ogni diaframma critico tra la letteratura e la vita» (in una parola: estetismo). In poche parole, gli argomenti che servono per analizzare *Gli indifferenti* sono buoni anche per demolire Pavese. Se Moravia non si accorse della contraddizione interna al volume, o preferì ignorarla per non essere costretto a modificare il proprio verdetto di condanna, noi lettori possiamo servircene per circostanziare meglio il suo giudizio su Pavese. La straordinaria parzialità e le omissioni di *Pavese decadente*, pur dettate da lampanti ragioni personali, ci inducono a un sospetto, tanto più alla luce delle vicinanze (esistenti, come spero di aver mostrato) fra *Gli indifferenti* e il lontano parente *Il diavolo sulle colline*. Moravia ignorava volutamente le principali opere narrative di Pavese per partito preso? O preferiva non menzionarle perché, una volta letti i suoi romanzi, avrebbe rischiato di sentirsi pericolosamente simile a uno scrittore che detestava? Leggendo *Il diavolo sulle colline*, non avrebbe potuto non accorgersi quanto meno della comune radice dostoevskiana, della sua natura, gemellare a *Gli indifferenti*, di dramma borghese, cupo e

¹⁰⁹ A. Moravia, *Ricordo degli Indifferenti*, cit., p. 124.

imperniato sulla manipolazione reciproca: approfondire certi romanzi pavesiani lo avrebbe costretto a rimettere in prospettiva la sua (per certi versi giustificata) avversione. Nel finale di *Pavese decadente* Moravia sottolinea l'involontaria discrepanza fra l'autopercezione di Pavese e i suoi risultati: «ogni autodefinizione ha un suo significato ignoto a colui che si autodefinisce»¹¹⁰. È una sentenza notevole non solo in se stessa, ma anche perché può applicarsi felicemente a chi l'ha composta. Le auto-definizioni di Moravia in *Ricordo degli Indifferenti*, così come il romanzo stesso, ci consegnano un profilo di scrittore diabolicamente vicino alla migliore narrativa di Pavese.

Lorenzo Marchese

¹¹⁰ A. Moravia, *Pavese decadente*, cit., p. 246.

IX. La poesia di Enrico Testa

di Patricia Peterle

Perché venirmi a raccontare *che cosa* volevo fare in un certo poema? – vieni meglio a mostrarmi *che cosa* hai saputo prendere – tu – dal mio poema.

Marina Cvetaeva

Pasqua di neve di Enrico Testa, uscito sulla ‘bianca’ Einaudi nel 2008, a prima vista può sembrare, fin dallo stesso titolo, non avere neanche un filo di speranza («Miracoli in vista, zero. Per fortuna», p. 7). Tuttavia, pur essendo disseminate queste pagine di tracce di un certo pessimismo, è importante riconoscere, quasi dieci anni dopo, che le poesie qui raccolte presentano tematiche estetiche fondamentali per pensare la contemporaneità: «Ogni vera contemporaneità è coesistenza dei tempi: inizio e fine, vivo nodo che si può sciogliere solo con un colpo d’accetta. Ogni contemporaneità è periferica»¹.

I testi, come puntualizzato nella nota finale dell’autore, sono stati scritti tra il 1999 e il 2006, date che nel percorso poetico e intellettuale di Enrico Testa diventano più che significative se si pensa alla testimonianza poetica pubblicata nel lontano 1996 con *Pronomi* – volume ormai introvabile – e al bilancio della poesia italiana raccolto nell’antologia *Dopo la lirica* (2005),

¹ M. Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Adelphi, Milano 1984, p. 52.

in cui il critico – ma anche il poeta che convive in lui – propone una rassegna per la quale si fa necessaria un’elezione, o se si vuole, un procedimento di esclusione, per riflettere sulle tendenze degli ultimi quarant’anni. Quanti movimenti sono potenzialmente in atto nel momento in cui si deve scegliere? Più che di un’operazione di accumulazione o di somma, si tratta, infatti, di un’esclusione; proprio per questo, nella *Nota al testo* si legge «che anche questa antologia come ogni altra, è soltanto un campionario e l’espressione di un’opinione. Nient’altro»².

Nell’arco quindi di circa dodici anni – dalla pubblicazione di *Pronomi* a *Pasqua di neve* – il poeta si accosta a e si confronta con la poesia a partire da almeno tre fronti. Il primo di carattere più intimo, organico nella sua disorganicità, costituito da «“pezzi” o frammenti»³, che a loro volta cercano di tessere i fili di letture fatte, le quali restano comunque dei relitti o residui, come «l’eco o il borbottio di alcuni libri amati e ritenuti essenziali»⁴; insomma, un vero e proprio diario di bordo del viaggiatore-lettore che si mostra disposto all’ascolto. La poesia viene dunque intesa come «transito», al di fuori delle concezioni autonomiste della letteratura, ma anche come canale di dialogo, di riflessione su sensazioni private e collettive e, ancora, come

² E. Testa, *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. XXXIII.

³ «Non di aforismi, che sono il frutto di ben altra energia del pensiero, ma di “pezzi” o frammenti è composta questa sottile raccolta. La quale non ha un filo evidente che la percorra da un capo all’altro né un’unitarietà di temi o di argomenti; anzi ciò che può individuarne il carattere è, da un lato, il proprio procedere del suo discorso secondo i modi del *contraddire* e, dall’altro, la fitta presenza di citazioni, che fanno di questo libretto un registro o diario di letture [...]», E. Testa, *Pronomi*, Il Segnalibro, Torino 1996, p. 7.

⁴ *Ibidem*.

spazio di slittamenti e spostamenti. Prendendo le dovute distanze, Testa si congeda da tendenze simboliste e sperimentaliiste, avvicinandosi ad alcuni poeti della cosiddetta terza generazione del Novecento. Infatti, sin dai primi testi poetici, la sua scrittura è segnata da uno sguardo che si volta verso la quotidianità, verso ciò che c'è attorno all'io, con l'utilizzo di un linguaggio 'comune', in uno *stile semplice*⁵, un poetare che diventa perfino un «andare a pezzi» («là fu il principio / e di ciò che venne dopo / non so darvi conto»; «il mio sé vuoto lo prendo, / in controtempo»)⁶. Un linguaggio segnato dalla semplicità grammaticale, ma che ogni tanto viene puntellato e scosso dall'uso di alcuni termini che fanno parte della tradizione o di uso raro, dalla violazione di certe regole e dalla disposizione della rima nel verso. Con *Pronomi*, insomma, Testa si apre e si offre al suo lettore, si mette a nudo in una movenza di smascheramento. La trama che ne risulta è fitta, non sempre omogenea – e non poteva essere diversamente –, di nomi e citazioni (quasi uno scrivere in proprio con parole altrui). In questa sinfonia di voci vengono convocati, tra gli altri, Paul Celan, Emmanuel Lévinas, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Giovanni Giudici, Peter Handke, Henri Meschonnic, Roland Barthes, Walter Benjamin, Michail Bachtin, Fëdor Dostoevskij, Maurice Blanchot, Beppe

⁵ Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino 1997, in cui si legge proprio alla fine «La ricerca di uno “stile semplice” ad un tempo vicino al discorso comune e lontano dai luoghi comuni e in grado di esprimere, grazie all'approfondimento delle risorse linguistiche, contenuti di alta complessità si trova quindi – afferrata la preda di una lingua nazionale e parlata – ad affrontare nuove figure [...] diventa sempre più, nella stretta dei tempi, un azzardo affascinante e rischioso da giocare ad un tavolo affollato di simulacri vocali e di fantasmi letterari, in cui la gioia del riconoscimento nella parola di tutti può d'un tratto tramutarsi nella separatezza del loro silenzio», p. 350.

⁶ E. Testa, *In controtempo*, Einaudi, Torino 1994, pp. 16 e 50.

Fenoglio, Italo Calvino, Franco Rella, Cesare Pavese, Primo Levi, Pier Paolo Pasolini, Alfonso Gatto, Gerard Genette, Cesare Viviani, Giorgio Agamben e Thomas Benhard, oltre alla Bibbia e Miles Davis (a cui viene dedicata una poesia in *In controtempo*). Come già ricordava Roland Barthes, «[l]a mia lettura non è neutra o innocente come quella della macchina: è un atto, la produzione d'un altro testo e non una riproduzione identica, l'amplificazione del testo con cui essa ha a che fare. [...] leggo con gli occhi, leggo con la testa, ma leggo con quello che ho nel ventre. Tutto il mio corpo partecipa alla lettura»⁷. È un orchestrare, quello di Testa, la cui forza e potenzialità stanno appunto nella polifonia e policromia di questa complessa tessitura i cui nodi sensibili intrecciano in modo armonico poesia, prosa, saggistica, filosofia e musica. Un pensare affabulando, si potrebbe dire. I nomi citati, detentori, ciascuno di essi, di spazi altri e significati vari, alla fine dell'alchimia di lettura proposta da *Pronomi* diventano addirittura orme del passaggio del lettore tese a tracciare un sentiero diverso; così, nella misura in cui vengono riannodati in questo fitto ordito, ricevendo nuovi accostamenti, subiscono un processo di riappropriazione con cui assumere ulteriori significati. Certamente, come è già stato detto, questo è un volume del denudarsi, del mostrarsi da dentro nelle preferenze più intime, tuttavia, com'è ovvio, questo svelamento non può essere totale. Infatti, nomi quali Montale⁸ e Pascoli, essenziali in Testa, qui rimangono fuori, pur continuando a risaltare grazie alla loro stessa assenza.

⁷ R. Barthes, *Società, testo e comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, Edizione Club degli Editori, Milano 1999, p. 270.

⁸ Da ricordare il volume *Montale* (Le Monnier, 2016), riscrittura della monografia pubblicata nel 2000 da Einaudi.

Il secondo fronte cui si faceva accenno è la scrittura critica presente in *Dopo la lirica*. L'accostamento alla poesia qui esige un altro ruolo e un altro atteggiamento. Non è la prima volta che il critico tocca alcuni temi che interessano il poeta; anche *Per interposta persona* (1999), raccolta di saggi sulla poesia italiana del secondo Novecento, è senza dubbio un riferimento fondamentale sulla poesia del periodo, ma anche un modo per capire un po' di più alcuni punti della scrittura del poeta. È dunque lo sguardo del critico (che non può prescindere da quello del poeta), che perscruta una certa produzione malgrado tutta la sua diversità e varietà, cercando di raccogliere dei sintomi e dei percorsi significativi della seconda metà del '900: l'indebolimento delle strutture del lirismo tradizionale, per esempio, da cui si ha una sorta di posizione anti-lirica con un soggetto meno monolitico, più debole e decentrato, un "io" non più solipsista, ma una figura attraversata e plurale; il confrontarsi con «"le grandi questioni" del pensiero», in cui quelle di carattere tematico vengono meno dal momento in cui si avverte un avvicinamento a quelle di tipo filosofico; la presenza di motivi antropologici, i quali possono fare della poesia anche un mezzo di trasmissione di un'esperienza, appunto perché, secondo lo stesso Testa, «l'esperienza individuale della scrittura», quella sensibile che è in essa, può toccare «in modi certo né semplici né meccanicisti, lo stratificarsi dell'esperienza collettiva e che proprio in tale giuntura [risiedono] le ragioni della memorabilità e riconoscibilità (o, al contrario, l'evanescenza) del fatto letterario»⁹. Il critico avverte e sottolinea, quindi, negli ultimi decenni del secolo scorso una rinuncia alla potenza sia da parte dell'istituto dell'io – categoria fondante del lirismo – sia da parte della lingua

⁹ E. Testa, *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*, cit., p. XXXII.

– proprio perché ci si rende conto sempre di più della sua inadeguatezza agli intenti mimetici e totalitari e, di conseguenza, dei suoi limiti e delle sue debolezze. Tale rinuncia, o per meglio dire, presa di coscienza – una coscienza vigile –, nello stesso momento in cui mette in crisi una serie di categorie finora solide, offre aperture derivanti proprio dalla crisi, dalle incertezze e dai dubbi. Nel caso specifico di Enrico Testa quello che si delinea, anche frutto della lezione caproniana, è la figura di un poeta il cui gesto è molto simile a quello dell’etnografo: un etnografo di sé stesso, per così dire, e della sua tribù; cioè, solo conoscendo l’io più profondo che risiede in se stessi si possono raggiungere gli altri; un’azione, questa, che non può far a meno di una condizione plurale e, se si vuole, di una condizione che abbia a che fare con le leggi dell’ospitalità. In tale prospettiva, un testo poetico, qualsiasi esso sia, non può più racchiudere in sé un messaggio unico, monocromatico; del suo ordito fanno parte anche i contrari. In una costellazione di questo genere, il problema dell’io diventa appunto un indagare anche dello stesso lettore, una pratica significativa¹⁰. Quella di Testa è dunque una figura complessa, al pari di molti altri autori del ’900; considerando gli ambiti della sua scrittura, oltre a quello artistico, troviamo

¹⁰ «La nozione di pratica significativa restituisce al linguaggio la sua energia attiva [...] manca una punteggiatura in realtà la pluralità si trova di primo acchito nel cuore della pratica significativa, sotto forma di contraddizione: le pratiche significanti, anche se provvisoriamente si accetta di isolarne una, dipendono sempre da una dialettica, non da una classificazione», in R. Barthes, *Società, testo e comunicazione*, cit., p. 232. Si vedano le parole di Marina Cvetaeva: «E cos’altro è la lettura se non decifrazione, interpretazione, estrazione di un mistero che è rimasto dietro i versi, dietro i confini delle parole? (Per non parlare, poi, delle «difficoltà della sintassi»!). La lettura è prima di tutto co-creazione. Se il lettore è privo di fantasia, nessun libro si regge. Ci vogliono immaginazione e buona volontà», in M. Cvetaeva, *op. cit.*, p. 39.

quello del professore universitario, quello critico (curatore e prefatore di alcune edizioni, per non parlare dei saggi dedicati alla poesia italiana del '900), quello giornalistico e infine quello della traduzione, nello specifico di Philip Larkin – altro nome da includere nell'elenco delle “care letture”¹¹.

Il terzo fronte, infine, è quello che vede entrare in gioco la produzione poetica. *Pasqua di neve* è il quarto volume di poesia di Enrico Testa. In precedenza erano già stati pubblicati *Le faticose attese* (1988)¹², con la prefazione di Giorgio Caproni – altro riferimento più che importante; *In controtempo* (1994), accolto da Giovanni Giudici come un libro che si differenziava «nell'orrenda babele di chiasso e chiacchiere»¹³ (lo stesso Giudici, nella sua recensione, indicava inoltre due caratteristiche del

¹¹ Oltre alla traduzione di *High Windows* pubblicata da Einaudi nel 2002, Larkin è una presenza importante sia in *Pasqua di neve* che in *Ablativo*. Uno scrivere attraverso parole altrui, che toccano Testa e che tramite il processo di traduzione diventano anche sue. Nella prima raccolta, la traduzione di *Aubade, Canzone dell'alba*, praticamente a metà libro, tratta dello sgomento della morte, concepita in termini materialistici, senza via d'uscita. Nella seconda, *Ablativo*, con *The Mower, La falciatrice*, si continua con la presenza della morte, ma vista da un'altra prospettiva, quella dell'uccisione non volontaria di un porcospino: «L'avevo già visto e nutrito pure, una volta. / Adesso avevo distrutto il suo mondo discreto. / Senza rimedio. Seppellirlo non mi fu di nessun aiuto», p. 83.

¹² Già in questo primo volume di poesia di Enrico Testa è possibile identificare dei tratti caratteristici della sua scrittura, come per esempio la presenza di innumerevoli fiori e animali e alcune immagini come «lasciatemi annusare / almeno un quarto d'ora al giorno / le ascelle della poesia / addormentare / nel rancido polverio di Sottoripa / la mia colpa», versi che si leggono in *Le faticose attese*. Qui i termini «annusare», «ascelle della poesia», «rancido polverio» e il toponimo «Sottoripa» possono essere letti come indirizzi stilistici e ideologici ben precisi della sua produzione poetica.

¹³ G. Giudici, *Versi controtempo*, in *L'Unità*, 12 settembre 1994, p. 8.

poeta: il rigore e la suprema pazienza); e *La sostituzione* (2001), che conferma l'importanza di alcuni tòpoi di questo percorso che ritorneranno anche nei libri successivi, seppur con dei mutamenti anche di tono: il paesaggio umano, la pluralità di voci, il rapporto con le persone scomparse, i piccoli animali, la figura dell'altro, i fili sfilacciati della memoria – un possibile strumento di dialogo – e la perdita dell'esperienza di benjaminiana memoria¹⁴. Per ricordare le parole di Asor Rosa, «[s]i capisce così che, sperimentalmente parlando, la ricerca di Testa, mentre s'impernia decisamente sul disagio contemporaneo, ne addita al tempo stesso il superamento, inaugurando la proposta di una poesia che, più che dire, addita con esattezza millimetrica le condizioni attuali del nostro esserci, – e il loro circostanziato espandersi nel mondo»¹⁵. Da non dimenticare l'ultimo libro, *Ablativo* (2013), il cui titolo di per sé si mostra significativo per capire ulteriormente questo «andare a pezzi».

Prima di riprendere il discorso iniziale sulla contemporaneità inscritta in *Pasqua di neve*, che dà a questo volume uno spazio di rilievo nella poesia italiana degli ultimi anni, mi preme sottolineare, nonostante la divisione in undici sezioni, le relazioni intercorrenti tra i testi, che profilano uno sperimentare la condizione dell'io più che singolare («Nel nostro labirinto», si leggeva già nel volume del '94). Le poesie e la riscrittura di Larkin possono dunque essere lette come tessere di un mosaico

¹⁴ In *Le faticose attese* c'erano già certi indizi di questa potenzialità del rammentare: «Io li ricordo sai / e sul loro filo mi dondolo / come sull'asta del trapezio», E. Testa, *Le faticose attese*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1988, p. 17.

¹⁵ A. Asor Rosa, *Testa, il poeta che viaggia tra i frammenti dell'essere*, in *La Repubblica*, 2013.

indicibile che è lo scorrere della vita stessa con i suoi avvenimenti, sentimenti e percezioni. Tessere che, una volta messe insieme, offrono al lettore attento un montaggio del tutto singolare, il quale pare mescolare elementi molto distanti fra di loro, come l'ambito domestico con tutta la sua intimità e i suoi lari, le osservazioni quotidiane, il contatto con gli altri, i ricordi di persone (vivi e morti) e di luoghi cari e, infine, ma non meno importanti, i viaggi in culture e territori distanti. Ogni testo senza dubbio presenta una sua dinamica, tocca in modo diverso lettori diversi, ma quello che vorrei sottolineare è precisamente il fatto che in essi c'è un *fil rouge*, più o meno nascosto, il quale segna con i suoi nodi le problematiche chiamate in causa in queste pagine. Le immagini, colte con tono sommesso, sono fratte, parziali, frammentarie, così come si presenta la nostra percezione del reale e degli stessi fenomeni. Sono appunto la varietà e la diversità a delineare un vivo rapporto di dinamicità. Si tratta infatti di *percezione* e non di significato, visto che quest'ultimo potrebbe dimostrarsi effettivamente limitante («[...] il senso ha tutta la sua chance e tutto il suo senso soltanto al di qua o al di là dell'appropriazione dei significati e della presenza dei significanti, nell'apertura stessa del suo abbandono, come apertura del mondo» e «Il senso è un tensore di molteplicità»)¹⁶. Rendersi conto di questo insieme complesso, e tenerlo presente, vuol dire dunque ammettere che le sue parti mantengono una relazione reciproca. Scrivere è un processo che attraversa il vivibile e il vissuto, un gesto in cui la lingua raggiunge deviazioni, per cui

¹⁶ J.L. Nancy, *Il senso del mondo*, Lanfranchi Editore, Milano 1997, pp. 12 e 111.

non è solo un raccontare i propri ricordi, ma è anche un prendere le distanze da essi per poi sfiorarli, rasentarli. L'occasione¹⁷ di una delle prime poesie di *Pasqua di neve*, tratta dalla sezione omonima che dà il titolo al libro, è fornita dal ricordo di un viaggio fatto a Praga, spazio ormai della memoria che viene ripreso più avanti in un altro frammento del volume, nella sezione *Discorso dell'ostaggio*, che è la terza.

non so più chi dei due sciocchi turisti felici
a passeggio nel buio degli ontani secolari,
depose sulla sua lastra la piccola pietra
o nascose dietro il marmo il bigliettino di supplica.
Gli dobbiamo comunque oggi rendere grazie
di quel tanto di tempo – anni e ore – d'amore
che fin qui c'è durato:
di quel poco che, soffocando nel batticuore,
abbiamo – insieme – inventato (p. 8)¹⁸

Questi versi toccano un tema, quello dell'amore, che ovviamente non è nuovo in poesia, anzi è uno di quei temi universali che possono rischiare facilmente di cadere nel banale. Forse

¹⁷ Secondo Michel De Certeau, l'occasione è un nodo più che importante nelle pratiche quotidiane. Essa non cessa di ingannare le definizioni appunto perché non è possibile isolarla né da una congiuntura né da una situazione. In essa si iscrivono una serie di elementi, l'occasione stessa è in grado di distorcere le relazioni; e allora esse vengono tradotte in torsioni, frutto di una situazione dell'avvicinamento di dimensioni qualitativamente eterogenee, che non sono più solo opposizioni di contraddittorietà o di contraddizione, cfr. M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

¹⁸ Tutte le citazioni, salvo ulteriori indicazioni, sono di E. Testa, *Pasqua di neve*, Einaudi, Torino 2008. D'ora in poi le pagine verranno indicate fra parentesi.

non a caso nel primo verso i due turisti vengono definiti come «sciocchi». Un'unica strofa divisa in due movimenti: nel primo si ha il riferimento all'occasione della spinta poetica, la descrizione di una situazione – c'è da dire di non facile penetrazione –; il secondo è una riflessione a distanza di qualche tempo da quella stessa occasione, o per meglio dire, una percezione che il ricordare suscita e fa scattare. Alcune cose vanno dette a questo proposito. Innanzitutto, c'è da osservare in questa poesia, così come in tante altre di Testa, la particolare funzione che ha la memoria; non interessa qui puntualizzare il tempo o il luogo specifico in cui è avvenuta la passeggiata dei due sciocchi turisti, motivo per cui, come è stato detto, la descrizione non è facilmente decifrabile per mancanza di ulteriori dettagli. Ma è appunto questo a non interessare più di tanto, poiché c'è un qualcosa che va oltre all'occasione 'originaria' (che resta sempre lì, ma sempre diversa). È un piccolo flash che racchiude in sé un piccolo groviglio del passato, che ormai appartiene anche al presente.

Il momento storico-originario nel passato non viene più [...]. Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio. [N_{2a}, 3]¹⁹

¹⁹ W. Benjamin. *I passages di Parigi*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2010, p. 516.

Seguendo le orme benjaminiane, il vissuto dei due sciocchi turisti, molto probabilmente due amanti, evocato anni dopo, diventa un segno di qualcosa che va oltre l'esperienza in sé, cioè una riflessione sull'amore. È come se quest'esperienza passata, ripresa in un momento presente mediante il ricordo, inquietasse e portasse delle considerazioni per l'«oggi». Termine questo presente nel verso 5 che segna appunto l'inizio del secondo movimento, racchiuso poi nella parola «insieme», messa fra trattini con funzione parentetica. Avvertire questo inciso, fare questa pausa, è fondamentale per la lettura, visto che il significato di tutto il verso viene modificato: non è soltanto la constatazione dell'«abbiamo inventato», ma è il gesto dell'inventare che si realizza solo e soltanto «insieme» («Il singolare espone ogni volta che si espone, e espone che tutto il senso è lì. Da qualcuno non si deve attendere altro che il suo essere-qualcuno, esemplarmente») ²⁰. Il «batticuore» è in qualche modo l'ansia che quest'insieme possa non “rinnovarsi inventandosi”. Il bisogno dell'altro viene rafforzato nella misura in cui i *due* non diventano *uno*, ed è questa condizione plurale ad offrire la scia inventiva, presupposto di un amore vivo. In altri termini, quest'invenzione non è altro che darsi pensiero dell'altro; scoprire, dentro e fuori di quest'altro, spazi di estraneità (un famigliare che pur essendo domestico ci sfugge)²¹, come sottolinea Giorgio Agamben:

²⁰ J.L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., p. 96.

²¹ A questo proposito si ricordano le parole di Nancy: «Sicuramente, ancora, la prossimità con l'altro che è donata da e che a sua volta anche dona la fiducia (la fede) dell'abbandono è una prossimità che nessuna luce può rischiare, che si lascia toccare senza potersi assicurare di niente, se non dell'alterità dell'altro fino alla sua stranezza e alla sua estraneità assoluta», in J.L. Nancy, *Sull'amore*, introduzione di Matteo Bonazzi, Bollati Boringhieri 2009, p. 46.

Vivere nell'intimità di un essere estraneo, e non per avvicinarlo, per renderlo noto, ma per mantenerlo estraneo, lontano, anzi: inapparente – così inapparente che il suo nome lo contenga tutto. E, pur nel disagio, giorno dopo giorno non esser altro che il luogo sempre aperto, la luce intramontabile in cui quell'uno, quella cosa resta sempre esposta e murata²².

È un avvicinamento che non esclude il suo contrario, cioè la lontananza; l'avvicinarsi è solo possibile nel momento in cui viene accompagnato dall'allontanarsi: un amore sempre a venire (una costruzione in potenza). A proposito della poesia di Enrico Testa, Cesare Viviani dice che questa «non è poesia dell'essere né del non essere. L'essere si manifesta nel divenire [...]»²³. Una tale congiuntura avvia una serie di azioni le quali permettono, appunto, l'*inventio*. L'amore qui non è certamente quello che può essere rappresentato dalla donna angelo o ente salvifico; i turisti vanno di pari passo, vale a dire, condividono una certa esperienza, alla quale, pur potendola vivere in modi diversi, si spongono insieme: è una scoperta fatta in comune, ed è proprio questo stato del *con* ad offrire nuove aperture. L'esperienza in sé, quella storica, è finita, non può più essere ricomposta, sopravvive soltanto in una costellazione dialettica, una specie di soglia, tra passato e presente, per riprendere la citazione di Walter Benjamin. Se da un lato il tempo è disfacimento, combustione («Non li senti arrivare, e sono già passati», p. 22), dall'altro l'avvenire trae spunto dai residui, dalle ceneri restanti, frutto di quel processo di sfacelo. Dare adito a queste

²² G. Agamben. *Idea dell'amore*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 41.

²³ C. Viviani, *La voce inimitabile*, il melangolo, Genova 2004, p. 149.

incursioni, partendo dai succitati versi (ricomponendoli in qualche modo), significa toccare un altro punto non meno importante: la spartizione, la condivisione.

Vivere fuori di sé, per stare oltre se stesso. Vivere disposto al volo, sempre a qualsiasi partenza. È il futuro di quella promessa di vita vera che l'amore insinua in chi lo sente [...] Quel fuoco senza fine che incoraggia nel segreto di ogni vita, ciò che unifica col volo del suo trascendere vita e morte. Come semplici momenti di un amore che rinasce sempre da se stesso²⁴.

Siamo esposti in questi versi a «las entrañas» di cui parla Zambrano, cose sfuggenti, che sono però quelle più vive e imprevedibili; e proprio per questo la poesia – il letterario – è stata uno dei suoi «migliori alvei»²⁵. Nella stessa sezione, altri versi continuano a tessere questi fili, come in queste due strofe e due momenti:

di fronte i termosifoni sibilanti
e i finestrini alti e rigati
a nervatura di foglia.
Fuori,

²⁴ M. Zambrano, *Frammenti sull'amore*, traduzione S. Maruzzella, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011, pp. 22-23.

²⁵ Cfr. M. Zambrano, *Frammenti sull'amore*, cit., p. 31. Si legga pure, sempre sulla stessa pagina «Cosa sono e come possono storicizzarsi i sentimenti? Non vi è nulla di più difficile da definire, nella vita dell'anima, dei sentimenti. Quando proviamo ad avvicinarvi, scopriamo che costituiscono l'intera vita dell'anima, che anzi sono l'anima stessa. Che ne sarebbe dell'essere umano se fosse possibile estirparvi il sentire? Smetterebbe di essere sé stesso. Tutto ciò che può essere oggetto della conoscenza, che può essere pensato o di cui possa essere fatta esperienza, tutto ciò che può essere desiderato e calcolato, è preventivamente sentito in qualche modo [...]».

la linea, quasi remota, del mare
e tetti a schiene di topo
lisciati da aspre ventate.

Se confronto il tuo battito col mio,
uno lento e regolare
l'altro troppo veloce,
ma insieme impigliati
nel dormiveglia del sangue,
scopro che l'intelligenza dei corpi
ci ha portato
– lei sola e pulsante –
dove noi non saremmo mai giunti:
nella corrente
che levigando i suoi ciottoli
ci fa uguali a due punti (p. 16)

Il movimento iniziale fornisce delle coordinate per quello successivo, una descrizione di alcuni dettagli che l'io, nel guardare ciò che ha attorno a sé, indentifica. Uno sguardo che pare partire da un ambiente interno («di fronte i termosifoni sibilanti») per passare poi, attraverso una significativa soglia che sono i «finestroni alti e rigati», a un «Fuori» – qui si ha una pausa –, mentre in lontananza gli si fa presente la linea del mare, l'orizzonte. Quindi, senza cambiamenti di ritmo, si avverte una specie di moto al rovescio: lo sguardo non si allontana più come prima, ma si riavvicina, come se ritornasse indietro. Se all'inizio i «termosifoni sibilanti» erano un riferimento allo spazio di una casa, corroborato successivamente dall'immagine delle grandi finestre, ora questo spazio si concretizza e ritorna appunto nella descrizione della visione dei tetti delle case: «i tetti a schiene di

topo»²⁶ e «lisciati da aspre ventate». La scelta di «ventate» a fine verso diventa molto opportuna, costituendo al contempo un riferimento al paesaggio fisico e mentale della Liguria ed una sorta di preambolo alla seconda strofa, più intimista. Lo sguardo che si era allontanato ora rientra in uno spazio ancor più intimo: quello del pensiero sui due battiti, che vivono sotto uno di questi «tetti a schiene di topo». I primi versi della poesia sono quindi una specie di preparazione a questo secondo movimento, che descrive un altro tipo di paesaggio: quello del rapporto amoroso. I due battiti sono quelli di due cuori, ed è interessante osservare che i loro ritmi sono diversi: «uno lento e regolare» e «l'altro troppo veloce». Battiti differenti, corpi altrettanto differenti, ma che «insieme» riescono a giungere dove da soli non sarebbero mai arrivati: «nella corrente / che levigando i suoi ciottoli ci fa uguali a due punti». Ritmi diversi, addirittura contrari («lento» e «troppo veloce»), tuttavia con un moto non dicotomico, bensì complementare, poiché non c'è annullamento o esclusione, né di uno né dell'altro, ma si resta comunque «uguali a due punti». La differenza o il silenzio provocato «non è l'interruzione del comunicare ma, all'inverso, proprio ciò che lo rende possibile: vuoto di parola, permesso dalla relazione, su

²⁶ È una variazione inventata da Testa – una libertà poetica – con base nell'espressione corrente “a schiena d'asino”, che fa accenno alla curvatura di strade o ponti che hanno la parte centrale più rialzata. Qui probabilmente si fa riferimento sia alla forma sia al colore dei tetti genovesi. È un esempio di come questo linguaggio parta da una semplicità che viene in qualche modo destabilizzata e al contempo di una linearità che viene sbilanciata. Tale procedura nel caso di E. Testa si realizza mediante segni che sospendono il fluire di certe attese, a partire da un lessico specifico e inatteso – come in questo caso – alcune regole semantiche e sintattiche o l'uso particolare che fa della rima.

cui crescono il senso e la parola»²⁷. Una relazione etica che può essere letta in termini levinassiani, proprio perché l'uno e l'altro non vengono uniti, anzi uno giova all'altro, restando i due comunque legati in una maglia inestricabile dal sapere. Testa, così, partendo da occasioni specifiche e da un'esperienza posta sotto il segno del domestico, riesce a toccare questioni fondamentali per l'uomo, dalla sua esistenza alla sua sopravvivenza: il soggetto esiste nella molteplicità degli altri e all'interno delle differenze. Infatti, il fulcro dell'amore sta proprio in questo dislocarsi, in questo scambio continuo e inconciliabile: sono due battiti, due corpi, che formano due punti, facenti sì parte di quei battiti e corpi, ma che, attraverso l'esperienza della condivisione («in-sieme»), sono anche altri. Tuttavia, va osservato un aspetto: non è detto che questo stato sia sempre pacifico, sempre in armonia, anzi gli scontri fanno parte di questo complesso processo di condivisione, come si legge in un'altra poesia («ti sentivo frugare per casa» p. 30), in cui lo stesso ambiente domestico e intimo diventa quello di una piccola frattura²⁸.

²⁷ E. Testa, *Pronomi*, cit., p. 27.

²⁸ Da notare che sin dalla prima raccolta poetica, della fine degli anni '80, il tema dell'amore è presente nella scrittura di Enrico Testa. I toni giovanili e certa freschezza nel trattare l'argomento, seppur con qualche moto del contraddire, segnano queste pagine iniziali. La proposta di questo saggio è toccare alcune problematiche contemporanee riportate in *Pasqua di neve*, ma forse un lavoro da fare è pensare a come il tema dell'amore si evolva nei cinque libri di poesia pubblicati. Con un verso delle *Faticose attese*, «rammen-dare la cucitura che cede», Testa, forse senza rendersi conto, preannuncia l'idea di amore come costruzione, desiderio e invenzione, questa poesia si concluda con «amore, ci sveglieremo assieme / trentamila volte / sotto lo stesso sole».

Queste due poesie problematizzano la sfida rappresentata dall'amore, cioè una costruzione «insieme», un darsi all'altro, inseriti però in una frattura, quella del reale, che pone di fronte a un qualcosa che va costruito e ricostruito, esposto e nascosto; insomma, un enigma che offre delle urgenze ai corpi coinvolti.

Con una logica tutta particolare, il soggetto amoroso sente l'altro come un Tutto (come se si trattasse della Parigi autunnale) e, al tempo stesso, questo Tutto gli sembra comportare un resto, che egli non può esprimere²⁹.

In tal senso, l'intervallo – luogo di prossimità – è lo spazio dell'amore, luogo in cui ci si riconosce proprio quando ci si è 'dis-conosciuti', disgiunti; un luogo propizio per il moto tra desoggettivazione e soggettivazione: «L'amore è il tocco dell'aperto»³⁰. Una pratica per niente facile, ardua, così come è ardua la stessa conquista sia dell'altro sia del linguaggio, sempre con la consapevolezza che essa non avviene mai nella sua totalità.

Di ciò che non si può dire, è bene non smettere di parlare. Non si deve smettere di spingere la parola, la lingua e il discorso contro questo corpo dal contatto incerto, intermittente, che si sottrae continuamente e che tuttavia insiste³¹.

²⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Edizione Euroclub Italia, Milano 1984, p. 193.

³⁰ J.L. Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2004, p. 26.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

Lo sguardo del poeta rasenta con pazienza e attenzione le fratture del tempo, dello spazio, dell'esperienza e anche del linguaggio, per poter al contempo proporre una riflessione al riguardo³². Queste immagini, quella dell'esperienza della coppia di turisti, riletta anni dopo, o quella dello stare insieme dei due battiti, sono passibili di comunicazione solo attraverso il linguaggio, elemento di mediazione e di rapporto. La parola, quindi, pur considerando le sue crisi e il suo carattere "funerario", di cui si è tanto discusso nel '900, permane ancora come l'elemento di collegamento con le cose mute, un frammento residuale e il filo, seppur sfilacciato, che «ci tiene insieme». In tal senso, «il movimento del senso è il movimento del linguaggio stesso, che procede secondo un'andatura non lineare, ma del tutto imprevedibile con le sue conversioni, sovrapposizioni, deviazioni, distrazioni»³³. E l'amore che viene esposto è residuale, non è quello che annulla due esseri in uno. Ciò riconduce sia ad un certo pathos, la perdita della centralità, sia ad un certo ethos, con l'amore che non è più solo quello tra la coppia di turisti o tra i due battiti, ma riguarda un camminare tortuoso e «insieme». I versi di Testa acquisiscono così un procedere ad oltranza che non si limita alla pagina poetica o alla sfera domestica ivi presente, ma sfiora e tocca una dimensione politica, proprio perché i rapporti dell'essere e il suo stare *con* vengono urgentemente chiamati in causa. È pertanto un amore consapevole del bisogno dell'altro e del rapporto come supporto, del quale

³² Cf. E. Capodaglio, *La poetica della calma*, in *Istmi*, XXV-XXVI, 2010, pp. 127-135.

³³ C. Viviani, *op. cit.*, p. 150.

fanno appunto parte la differenza e l'inconciliabilità; solo insieme, in una *con*-divisione, si può pensare ad un'etica dell'invenzione³⁴.

La scrittura, e dunque anche, necessariamente, la sua *poesia*, cioè la sua *praxis*, è il compito del senso, a condizione che essa non sia l'assunzione di un senso annodato, ma la risposta – senza risoluzione – all'ingiunzione assoluta di dover annodare. E questa ingiunzione imprescrittibile è anche irriducibile ad ogni estetizzazione "poeticizzante" o "letteraria"³⁵.

In tale prospettiva, il letterario diventa anche un indagare che richiede una ricerca³⁶, che prende le sembianze di una scoperta altra, di un rapporto di forze, compresa quella di una potenza impersonale che si mostra alla fine come un'altissima

³⁴ L'attenzione rivolta all'amore non è altro che un'attenzione, una cura, nei confronti del senso, come afferma Nancy: «[...] il solo fatto che siamo in apprensione per l'amore, che non cessiamo di cercarlo nella vita e d'interrogarlo nel pensiero, comprendendoci e, assieme e allo stesso tempo, fraintendendoci su quel che abbiamo così di mira, questo solo fatto ci assicura che l'«amore» c'inquieta, che ci tiene in allerta e che è una scommessa – non oserei dire «di civilizzazione», tanto l'espressione è già usata fino a essere uno slogan politico, ma direi in maniera più barbara «esistenziale» e/o «ontologica» (a meno che non si preferisca «metafisica», questo m'importa poco)», in J.L. Nancy, *Sull'amore*, cit., pp. 38-39.

³⁵ J.L. Nancy, *Il senso del mondo*, cit., p. 151.

³⁶ «[...] vie – fra tantissime altre – sulle quali la lingua si fa sonora, sono incontri, vie che una voce percorre incontro a un tu che la percepisce, vie creaturali, forse progetti di esistenza, un proiettarsi oltre sé per trovare se stessi, una ricerca di se stessi... Una sorta di rimpatrio», in P. Celan, *La verità della poesia*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, p. 29.

singularità³⁷. Se ne deduce che questa scrittura predilige il dato sensibile e che, di conseguenza, il rapporto con persone, animali, oggetti ed occasioni è un elemento essenziale della sua costituzione. Tutto questo comporta un'attenzione particolare a istanze etiche ed estetiche, al nodo della responsabilità, dello stare nel mondo e di farne parte, letti con lenti percettive e sensibili. Quella di Enrico Testa è una poesia, il più delle volte, di cose private, ma il suo raggio non viene limitato da questo carattere intimo, anzi è proprio esso a far sì che la poesia possa parlare e sopravvivere attraverso le letture. Ecco quindi la figura dell'etnografo che, se scava in se stesso e non può prescindere dal suo "io", resta tuttavia sempre in rapporto con l'altro; perciò l'esperienza di lettura di questa scrittura può offrire vari punti di incontro. E qui la pagina si apre, nel momento in cui la poesia – come genere aporetico – non porta con sé un unico messaggio da essere "decodificato", ma diventa soprattutto un mezzo di sopravvivenza e di comunicazione. Se lo scorrere del tempo produce e provoca la dispersione, la combustione, la dimenticanza, lasciando solo dei minimi residui, la poesia può scombinare quest'azione del tempo, proponendo un altro tipo di tempo, del tutto particolare:

sono tanti da lavarsi per un'intera vita
i mattoncini di marsiglia

³⁷ Cfr. G. Deleuze, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, pp. 12-15, e si veda anche il frammento di W. Benjamin, citato da J.L. Nancy: «Eppure, la scrittura non comporta, in sé, nulla di utilitario, e durante la lettura non cade via come una scoria. Essa si fonda su ciò che viene letto quanto 'figura'», in W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di Giulio Schiavoni, traduzione di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, p. 228.

che, ocra bianchi gialli verdi,
sfilano l'uno dopo l'altro
in bagno e in cucina.
E nei cassetti coltelli
di varia misura, foggia e uso:
da innesto, a scrocco, tozzi temperini
e altri ricurvi con roncole
adatti esclusivamente per le rose;
e poi forbici: piccole per unghie, da sarta,
enormi da officina – per latta e lastre di metallo –
e numerose cesoie da giardino
arrugginite o macchiate di vernice.
E impilati in bell'ordine negli armadi
strofinacci dai motivi natalizi o floreali,
comprati ai mercati rionali e mai usati.

È facile pensare, per chi ama i rebus
o vuole giocare nel profondo,
al corredo di un delitto
e a quanto è necessario, dopo, per pulirsi.
È invece la vostra eredità
di dedizione, manie e mestieri
che m'avete lasciato in questa veste strana:
un bottegone
di variopinti cenci di cotone,
arnesi da taglio in quantità
e una piccola muraglia di pezzi di sapone (p. 86)

Un'altra poesia di genere familiare e ambientazione domestica, dunque, questa forse più specifica delle precedenti. Ancora una volta il testo presenta due movimenti: quello del ricordo, della ricomposizione di una data atmosfera, e quello della riflessione che sopraggiunge in un secondo momento. Due

tempi diversi che si sovrappongono come in una sorta di montaggio. Non si tratta più di una situazione, ma della descrizione di oggetti particolari conservati in casa, che possono delineare, “silenziosamente”, certi contesti custoditi nella memoria dell’io. Uno scenario, un paesaggio, una veduta esistono solo e soltanto attraverso lo sguardo che lo scruta e lo scopre. Una prima osservazione va fatta riguardo al gesto circolare qui presente che unisce i primi cinque versi all’ultimo e completa l’immagine della muraglia. Il soggetto di «sono da lavarsi» si ha nel verso successivo, «i mattoncini di marsiglia» che ricevono un’ulteriore specificazione proprio nell’ultimo verso della poesia, quando si passa da «mattoncini» a «pezzi di sapone». Pezzi di sapone e schegge di un passato che resiste e si fa appunto presente in questi oggetti e attrezzi. Rovine³⁸ di un tempo altro, provocatrici di una specie di operazione di tensione dialettica, le informazioni non vengono infatti fornite tutte in una sola volta: l’apparente ordine della descrizione nasconde il disordine dei ricordi³⁹.

L’attacco di questa poesia è *in medias res*, come spesso succede in Testa, altro indizio della sospensione e sovrapposizione di tempi. Di conseguenza, questo dislocamento temporale, ma anche spaziale, agisce sull’io, che si presenta disgregato, dislocato, discontinuo, decentrato. L’atmosfera onirica, altra

³⁸ «Le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale» e poi «Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, in qualche modo doppiamente metonimico, offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un’attualità massiccia, ma gratuita», in M. Augé, *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 37 e 38.

³⁹ In *Pronomi*, cit., p. 18, è Testa lettore di W. Benjamin a ricordare che le rovine sono un luogo di storie arcaiche.

chiave per leggere questa scrittura, rafforza questa plasticità e i processi dei quadri memoriali, eventi minimi, quotidiani e privati, che si alternano ad altri di carattere più importante e collettivo⁴⁰. Qui l'onirico viene scandito dal ritmo e, paradossalmente, dalla materialità stessa degli oggetti descritti. Materialità – altro termine di un possibile alfabeto poetico per Enrico Testa –, che, mediante la sua concretezza e fisicità, riesce aporeticamente a dare forma all'informe, a una varietà di sentimenti e di toni in cui si avverte una dilatazione appunto delle forme, dalle quali spesso si delinea un sentimento di inadeguatezza. È questo sentimento di mancanza, una certa nostalgia che non rischia le note melodiche, frutto dallo scarto fra la percezione scomparsa – passato – e quella del ricordo – presente –, a dare questo senso di incompiutezza⁴¹. Tale senso viene proprio da questo mondo rovinoso che il poeta cerca di ricostruire nel dettagliare e specificare gli arnesi rimasti – relitti di un tempo che non c'è più, se non attraverso le fenditure toccate dallo sguardo. Così, dopo la descrizione dei colori («ocra bianchi gialli verdi»), ci sono due azioni significative per la componente memoriale: la prima è

⁴⁰ In un'altra poesia si legge «solo una parola o una preghiera, / e nient'altro. / Ma no, nessuna preghiera. / Solo un respiro, un pensiero. / Ma nemmeno: / solo la calma del sonno», p. 32.

⁴¹ In un altro componimento si legge la descrizione di quest'azione di erosione del tempo, che la poesia è capace di rovesciare e sospendere: «Che in questa mattina di febbraio, gelida e serena, di accecanti chiarori e di pulviscolo in volo, venga sorpreso e annichilito, per le strade di Genova, dal tuo ricordo, che scende come un rasoio ad accarezzarmi la schiena; e che tutta la distanza che ci separa non si possa ora neppure scorgere o misurare tanta è la caligine densa che sta tra noi due; e che io m'accorga che vado perdendo, giorno dopo giorno, anche l'eco della tua voce, remota e astrale... Tutto questo mi dà il senso e la consapevolezza di non poter mai più tornare a casa» p. 23.

quella introdotta dal verbo «sfilano» (v. 4), che rende l'idea dei mattoncini che ballano, che passano in fila, in un moto dell'anamnesi; la seconda non viene introdotta da un verbo, ma è comunque implicita in «E nei cassetti coltelli» (v. 6). Qui la funzione della congiunzione «E», posta all'inizio del verso, è doppia, poiché, oltre a collegare i versi dei saponi di Marsiglia a quello successivo degli attrezzi taglienti, suggerisce una pausa fondamentale che sta nell'apertura immaginaria dei cassetti: sia quelli fisici in cui si trovano gli strumenti che verranno descritti subito dopo, sia quelli dell'esperienza privata e intima che permettono la rilettura (risignificazione) di questi stessi oggetti. La descrizione, come accennato prima, è di precisione millimetrica, uno sforzo di rappresentare, un tentativo di toccare quel tempo, quel paesaggio, che è ormai perduto: «[...] coltelli / di varia misura, foggia e uso: / da innesto, a scrocco, tozzi temperini / e altri ricurvi come roncole / adatte esclusivamente per le rose». I termini aggettivali, «arrugginite o macchiate», segnano ancora l'uso che di loro si è fatto in passato, mentre, a proposito degli strofinacci comprati nei mercati rionali (sempre più minacciati dalle moderne forme d'acquisto), si dice che non sono mai stati usati.

Se gli aggettivi del v. 14, la ruggine e le macchie, mettono in risalto negli arnesi i segni del loro uso e di conseguenza il ricordo delle mani di persone (vive o morte) che li hanno toccati, rimandando così a determinati contesti di affetto e dello stare insieme che nel presente non sono più possibili, la descrizione degli strofinacci “nuovi” rimanda in qualche modo al presente proprio perché tuttora restano da utilizzare. È la scrittura poetica, appunto, a permettere questa ‘manipolazione’ del tempo – un tornare indietro, un’apertura di un varco attraverso il tempo.

Ed ecco qui la transizione che conduce al secondo movimento della poesia, un pensiero su questa veloce e lenta incursione memoriale. L'espressione colloquiale «È facile pensare» dà avvio alla riflessione del poeta, che inizia con un ironico scarto, quello del corredo di un delitto. Si delinea così in questa strofa una sorta di gioco del rovescio (gioco del mondo): da un qualcosa di tenebroso, un'atmosfera quasi da noir, la situazione subisce un vero e proprio mutamento e si passa ad un'esperienza dolcissima, data appunto da questo incrociarsi di tempi che confluisce poi nella scelta lessicale di «eredità». L'obiettivo non è quello di fare l'inventario di questi "beni", cose semplici – così come è semplice il linguaggio che le tesse⁴² – che portano con sé un supplemento che la serie e l'elenco non riescono a cogliere, anzi tendono solo a cancellare. È vero che Testa fa un elenco (basta riprendere la descrizione incisa nella prima strofa della poesia), ma questo elenco viene scomposto nel momento in cui gli oggetti elencati sono rovine di un passato che non c'è più, che resta solo come residuo, nelle schegge che sopravvivono in silenzio nel presente. Zone opache⁴³, zone di ospitalità («Senza nome né origine», p. 104) che operano e cercano di comunicare un'esperienza che sfugge, che è irrapresentabile – in questo caso particolare perfino la propria esperienza del ricordo e delle sue crepe e fratture. Non è una coincidenza che questa poesia si

⁴² In *Pronomi*, cit., pp. 13-14, Testa, a proposito del linguaggio poetico e quello corrente, propone una rilettura della critica fatta da R. Jakobson ai formalisti: «entrambe le forme del linguaggio, quello poetico e quello di tutti i giorni, sono universali compresenti e interagenti, familiari, agli esseri umani fin dai loro primi passi linguistici».

⁴³ «Queste zone opache sono alcune lacune delle tracce che un testo (ogni testo) lascia dietro di sé», in C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Milano, Feltrinelli 2006, p. 11.

trovi nella sezione intitolata *Tela di sacco*, che di per sé rievoca l'idea di trama, intreccio di fili. L'eredità, come viene specificato nel v. 23, va oltre i vari coltelli, forbici e cesoie, concerne invece dedizione, manie e mestieri che stanno dietro agli oggetti che sopravvivono agli enti cari che non ci sono più. La «veste strana», che poteva far pensare alla scena di un delitto, è in verità una serie di rapporti e sentimenti evocati dal contatto con gli arnesi che portano con sé i fili di una storia vissuta, anche questa, insieme. Tuttavia, questa stessa eredità, docile, è una «muraglia» (v. 28); cioè, qualcosa che può essere una protezione ma al contempo si può mostrare come una recinzione. E qui si arriva ad un altro nodo fondamentale della scrittura di Testa che è il difficile e tortuoso rapporto col passato.

Le rovine esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse. Ma fra i loro molteplici passati e la loro perduta funzionalità, quel che di esse si lascia percepire è una sorta di tempo al di fuori della storia a cui l'individuo che le contempla è sensibile come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui⁴⁴.

Il gesto poetico dunque è in grado di sospendere la linearità temporale, mettendo insieme presenze e fatti del passato e del presente⁴⁵. In questo modo, la poesia diventa un elemento, ma anche un mezzo, di sopravvivenza di fatti banali, quotidiani,

⁴⁴ M. Augé, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵ «È un altro tema e un altro compito della poesia e della nostra vita: scatto, congedo, transito e soglia che, se ci preserva dallo choc del totale riconoscimento del passato, ci consegna però ad altri volti ed altre figure», si legge appunto in E. Testa, *Pronomi*, cit. p. 40.

di persone scomparse⁴⁶. Per ricordare le parole della Cvetaeva, «[o]gni cosa che mi viene donata dal mondo esterno mi è preziosa, poiché in quel mondo io sono una nullità. Ma quel mondo mi è necessario ogni ora, ogni minuto. Non si può parlare imponderabilmente dell'imponderabile»⁴⁷. Vi è qui l'idea della poesia come una sorta di baule in cui i residui del vissuto, le orme di una vita, vengono messi insieme e formano una piccola collezione, in modo tale da impedire, con la presenza di queste fessure e rovine, lo sprofondare nell'indeterminatezza di un paesaggio (esistenziale e non) senza uomini. Vari piani s'intersecano: la poesia come attraversamento e, di conseguenza, come vero e proprio montaggio. Vari piani s'incrociano: quello del passato, o per meglio dire, delle rovine del passato, quello dei tempi (delle rovine, del presente, della scrittura), quello delle strutture poetiche (lessico, metrica, dialoghi con certa tradizione) e quello delle occasioni. Un montaggio appunto dell'«andare a pezzi», consapevole che il passato non è recuperabile se non attraverso le schegge, gli attimi “di sfuggita”, che sono sempre frutto di un montaggio balenante. L'idea di montaggio, per leggere la poesia di Testa, non segue il filo della divisione e poi della ricollocazione dei tasselli, ma confluisce proprio in quello scorrere di immagini, percezioni e sensazioni – residui – di un camminare che è anche segno, per dirla con Michel de Certeau, dell'intensa ricerca di questo “io”. O nelle parole di un altro

⁴⁶ «La cosa del poeta non è mai la cosa concettuale del pensiero, ma complessissima e reale, la cosa fantasmagorica e vagheggiata, quella inventata, quella che ci fu e quella che non ci sarà mai. Vuole la realtà, ma la realtà poetica non è solo quella che c'è, quella che è, ma anche quella che non è», in M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, premessa di Antonio Gnoli e introduzione di Pina De Luca, Pendragon, Bologna 2010, p. 45.

⁴⁷ M. Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, cit., p. 25.

poeta, Cesare Viviani: «Una moltitudine di eventi che si amalgamano, provenienti da varie nature, con un'ampia autonomia di ciascuna e con una scena estesa che li avvolge [...]». E ancora con Viviani: «Il movimento del senso è il movimento del linguaggio, che procede secondo un'andatura non lineare, ma del tutto imprevedibile con le sue conversioni, sovrapposizioni, deviazioni, distrazioni»⁴⁸.

Forse per questo, un personaggio – se così si può dire – che si profila a partire da questo libro, è quello del turista o viaggiatore, che porta con sé una specie di “dimora andante”, pure questa ridotta a pezzi, la cui passività è sempre una potenza. Un camminare errante che rafforza l'immagine di questo turista attento e paziente. Tra luoghi rivisitati e nuovi, *Pasqua di neve* accoglie tra le sue pagine una serie di toponimi che spaziano da posti conosciuti intimamente a altri visitati in momenti diversi: Genova, Sant'Ilario, Praga, Coimbra, Lisbona, Aarhus, Vienna, Londra, Belgrado, una parte delle Dolomiti (da cui Hammerwand, titolo di una sezione), a nomi di strade come Via Rio Fontanino e Salita Inferiore Salvator Rosa, tutti connessi nel tracciato di questo laboratorio. Spostamenti fisici e virtuali, non ultimo quello della stessa scrittura, spingono «lo scrittore a cercar d'incontrare o costruire se stesso ricorrendo a ricordi, testimonianze, immaginazioni e attese che hanno sempre a che vedere con delle forme di alterità»⁴⁹. Il senso aporetico della poesia, più volte ribadito dallo stesso poeta in incontri e interviste, nonché più volte già accennato qui, si fa presente anche questa volta. Enrico Testa è molto legato ad alcuni spazi del suo territorio

⁴⁸ C. Viviani, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ M. Augé, *op. cit.*, p. 68.

ligure, strettamente connessi allo spazio memoriale dell'infanzia, della gioventù, di persone e paesaggi che costituiscono la sua identità, però, d'altra parte, il viaggio si delinea come un'apertura, nella misura in cui è la dimensione in cui il soggetto si perde e si ritrova. Si legge appunto in *Pronomi*: «Esilio e rimpatrio: sull'orlo di una disperazione che è beatitudine». Ed è in questo flusso, provocato dallo "sradicamento", dallo spostamento e dall'erranza, sospensione anche qui di certa abitudinarietà, che l'io si mette all'ascolto dell'altro, un esercizio di tensione, di minaccia e di straniamento che mette in moto una serie di "antenne" prima nascoste o rimaste in silenzio. L'allontanarsi non è un'azione che si compie facilmente, implica momenti di crisi e rischi, tuttavia può offrire un altro modo di vedersi, di leggersi. Il viaggio va inteso allora, secondo il poeta, come:

[...] il risultato di un lavoro e di una lenta trasformazione: come quello di un sarto alle prese con un vecchio vestito che si rompe e che, per renderlo ancora decente, s'impegna continuamente a mettere toppe e a ricucire qua e là. Il viaggio, con la sua uscita dalle coordinate della normalità e dell'abitudine e con l'ascolto di voci, figure, esperienze diverse, impone proprio un esercizio di questo tipo e mette in questione il soggetto e le sue – spesso incaute – credenze⁵⁰.

In questa stessa intervista del 2015 Testa, non a caso, cita un frammento dell'intermezzo *Dov'era il tennis*, della *Bufera montaliana*:

⁵⁰ E. Testa, *Em diálogo com Enrico Testa*, a cura di Patricia Peterle, in *Manuscrita*, XXVIII, 2015, p. 23. Disponibile su <http://revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/2136/2146>. Accesso il 14 febbraio 2017.

È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il *suo* paesaggio, immutabile; è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi⁵¹.

Il passaggio colpisce Testa proprio perché lo mette davanti al fatto che tutti hanno un paese, tutti si sentono legati ad un territorio, che offre a ciascuno il *suo* paesaggio (sempre lo stesso e sempre diverso). Questa è dunque la scoperta o la dialettica che il viaggio offre al poeta. Gli spostamenti ora possono essere visti come quei lampi, o meglio, quelle lucciole che donano alla vita piccoli altri ritmi o riprese, facendola venir fuori ogni tanto dalla sua consuetudine e abitudinarietà: «la vita non possa accendervisi che a lampi» continua Montale. Sono così gli intervalli – per riprendere un termine usato precedentemente –, gli interstizi, crepe e fratture che suscitano l'interesse dello sguardo attento e paziente di Testa.

In questa sorta di cartografia, che pian piano si delinea con l'amore, il soggetto, il/i tempo/i, le rovine, i paesaggi, l'elemento onirico, il rapporto con l'altro e il viaggio, un altro aspetto da tenere in considerazione è quello dell'origine, che è comunque in dialogo con quelli già menzionati. L'origine come qualcosa di essenziale, che si sa che esiste, ma che con lo scorrere del tempo viene meno sempre più. Rimane lì, sempre più attraversata, sfumata e, infine, decentrata e esplosa, secondo le parole di Lévinas. La poesia di apertura di *Pasqua di neve*, in tono leggero, introduce questa complessa problematica: «puoi cominciare anche /senza un inizio / o, al modo degli indiani, / camminare cancellando / ad ogni passo il principio; / e finire

⁵¹ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 223.

senza chiudere / interrompendo disarmato la parola / quasi non fossi più tu a dirla» (p. 5). L'equilibrio si basa sulla rottura del principio di non-contraddizione e sulla "morte della distinzione"⁵² tra inizio e fine, riaffermando che la coerenza in poesia non è un valore obbligatorio. Questi versi sono anche una riflessione, fatta da un'altra voce (segnalata dalle virgolette) su come possa essere l'inizio di un volume di poesia. Cioè, non c'è bisogno di fare un annuncio, di scegliere un lessico o una struttura più alta per richiamare l'attenzione. La scelta di questo inizio, per riprendere il discorso sull'origine, appartiene ad un «moto fluido»; e nello stesso modo in cui inizio e fine possono, avvicinandosi, quasi confondersi, anche la parola può scorrere come se «quasi non fossi più tu a dirla». L'ultimo verso aggiunge così un altro dato, quello sul soggetto, collocato su una specie di soglia («quasi»), che è già un segno indiziario di questo laboratorio, del "dislocamento", del suo decentramento e, perché no, perfino di certa indicibilità che fa parte anche della vita stessa. Il desiderio di rivivere e riscoprire, come in una sorta di esplorazione, gli stessi spazi vissuti nel passato, diventa un fallimento come quando si ricorda, in un'altra poesia, che da bambini c'era l'abitudine «a risalire d'estate i torrenti / per trovarne le fonti.» (p. 10). Ancora una volta due strofe e due movimenti: uno del

⁵² A proposito del tema della "morte della distinzione", esplicitato nella poesia *Controcanto* di Giorgio Caproni, contenuta nel volume *Conte di Kevenhüller* (1986), Testa ricorda alcuni aspetti fondamentali, quali «la logica paradossale della reversibilità» e l'«effrazione dello statuto organico di persona», nel saggio E. Testa, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 45-58. Su questo argomento sempre di E. Testa, si veda *Giorgio Caproni, «Ad portam inferi»*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tisconi*, a cura di Carlo Caruso e William Spaggiari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, pp. 653-660.

ricordo e l'altro più riflessivo, che va oltre i dettagli della spinta iniziale. Le reminiscenze di questo passato appartenuto all'infanzia esistono solo in quanto ricordi, il tentativo esplorativo di cercare un'identificazione delle fonti reali con quelle create col tempo dalla/nella memoria, che è addirittura dimenticanza, non può che creare delle frane e delle tensioni. L'atmosfera buia presente nel primo verso della seconda strofa funziona da anticamera per l'ultimo: «la delusione dell'origine». Ossia, il desiderio di recuperare sentimenti o luoghi visti nel passato, cercando di avere le stesse sensazioni, è un tentativo che può solo franare, è un fallimento («Raccogli pure tutto quello che vuoi: / pietre, bacche, scaglie di corteccia... / Non ti resterà altro nella mente / che gli insetti celesti della montagna: / le slavate monetine del sempre», p. 106). L'origine, infatti, non è fissa in un luogo o legata ad un ricordo di essa, ma è benjaminianamente lo spazio in cui si produce questa tensione e sospensione del tempo, che permette un incrociarsi di tempi, necessari alle forme aperte, come l'immagine dialettica. Non si tratta dunque di genesi, ma sì del dispiegarsi molteplice che questi attraversamenti provocano – un pre- e dopostoria⁵³. L'origine può essere allora vista come un vortice, di cui differenza e distanza sono elementi intrinseci: come si legge in una delle “prose” poetiche «l'uso che posso farne è, sotto il mio sguardo spaurito, quello di chi distrugge un mosaico per ricomporre poi con le medesime tessere una figura nuova e – mio dio! – del tutto diversa» (p. 26). È ancora Testa a scrivere:

⁵³ Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 236.

[...] il rapporto tra la lingua della poesia e la quotidianità e i suoi discorsi: con lo sgranarsi dei giorni che restano, con la sfilata degli oggetti e dei nomi, concreti acuminati sfuggenti, con un destino – il nostro – la cui fisionomia è tracciata da fatti minimi, da slittamenti impercettibili e rovinosi: al di là della nostra presa. Della poesia è propria anche la disponibilità verso tutto questo: l'allontanarsi dalle secche del “poetico”, del “letterario” e dalle figure cosmetiche è già dentro l'orizzonte dell'ascolto, in cui il rischio di “ingrigirsi” nella precisione nominalistica e nella concretezza referenziale non risponde allo sforzo di una onnicomprensiva e sterile rappresentazione del “reale”, ma alla tensione che dirige lo sguardo tra la sponda – in movimento – della realtà e quella – immobile – della scrittura⁵⁴.

La poesia pertanto rende possibile il difficile, e può essere vista come un accesso, ma non al regime della precisione; infatti, la poesia non comunica ma mette in atto, fa scattare l'articolazione dei sensi. Per riprendere Jean Luc Nancy, la poesia non produce o riproduce significazioni, ma costituisce un'azione integrale della disposizione al senso. Non è un caso che nel brano appena citato, tratto da *Pronomi*, appaia il termine «disponibilità». Disponibilità è una parola-chiave che sta sia per resistenza sia per esigenza. Resistenza, perché è una pratica e perché è un moto del linguaggio nella sua relazione con la sua stessa infinitudine; esigenza, perché la poesia si fa vedere come lo spazio del ritrovarsi del pensiero, cioè fa sì che una cosa abbia luogo. Il poeta, perciò, il più delle volte si sorprende di qualcosa che egli stesso fa ascoltare, che spesso è quello che non si fa sentire. Le cesure, le pause presenti nella pagina, in questo processo diventano così fondamentali. La poesia produce comunque in-

⁵⁴ E. Testa, *Pronomi*, cit., pp. 14-15.

contri, e questa è una delle sue intensità; la poesia tende addirittura all'altro⁵⁵: incontri, spartizioni, rientrano nella sfera del dialogo dialettizzante, mediante la parola, che non è soltanto letteraria, ma etica, sociale e politica.

Questa voce, dunque, non può essere che ripartita («è perché noi siamo, esistiamo nella partizione delle voci, e perché questa partizione fa ciò che noi *siamo*: ce lo dona, ce lo ripartisce, ce lo annuncia»)⁵⁶, è sempre plurale nella sua singolarità⁵⁷. È la compresenza di certi elementi, intimi e del fuori, che toccano questo sguardo paziente e attento, che non tralascia di registrare alcune scene in cui si rivela ancora una volta l'etnografo, che non smette di essere sensibile alle questioni sociali⁵⁸. Ciò significa anche avere una certa *disponibilità*, per riprendere così questo termine, a vedere l'altro. Come diceva Celan a proposito di Mandel'stam, la funzione primaria di ogni poesia è quella di

⁵⁵ «Non è a ciò indifferente che al centro della poesia di Testa ci sia il tema della responsabilità, l'attenzione nel trattenere sfuggenti relazioni umane, che testimonia la sproporzione, l'asimmetria della relazione dialogica nel tentativo di preservare l'alterità dell'altro mettendo fine a un imperialismo del soggetto in cui metafisica e poesia tradizionale sono alleati», in P. Zublena, *Enrico Testa, Parole rubate*, a cura di G. Alfano, A. Baldacci, C. B. Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli e P. Zublena, Luca Sossella, Roma 2005, p. 560.

⁵⁶ J.L. Nancy, *La partizione delle voci*, a cura di Alberto Folini, Il Poligrafo, Padova 1993, p. 90.

⁵⁷ «Il pensiero, la pratica della partizione delle voci, di un'articolazione attraverso la quale c'è singolarità solo se è esposta in comune e c'è comunità solo se offerta al limite delle singolarità», in J.L. Nancy, *La comunità inoperosa*, traduzione a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2002, p. 163.

⁵⁸ Cfr. E. Testa, *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*, a cura di Patricia Peterle e Silvana de Gaspari, 7Letras, Rio de Janeiro 2016, pp. 40-41.

essere disponibile. Camminando per le diverse geografie culturali che attraversano questo volume, Testa è capace di trarre dalla quotidianità alcune scene che, apparentemente banali, mostrano però, rileggendole, tra le righe delle problematiche anche sociali. Il movimento della ‘processione’ per Oxford Street, il silenzio parlante delle anziane venditrici ambulanti e il giro per il gran commercio di un mercato sono alcuni esempi di come questo sguardo della percezione sfiori delle questioni civili. Immagini o narrazioni poetiche intessute di *pathos* che si allontanano da un discorso il cui intento è quello di convincere il lettore. Il gesto del poeta va oltre: egli viene toccato da alcuni particolari, personaggi, paesaggi, odori, suoni, che ritornano poi nella sua scrittura, che offre così delle aperture attraverso le quali il lettore possa essere, a sua volta, pure lui toccato:

ma dove vanno questi
che urtandosi in processione
e seguendo direzioni opposte
percorrono senza requie
Oxford Street?
A quali insegne obbediscono?
E che reliquie adorano? (p. 10)

La via più importante del commercio europeo viene evocata a partire da un segno, che è il gran muoversi delle persone, che può ricordare una specie di processione. Un camminare senza requie, immerso nelle esigenze del mondo ultra-capitalistico. L'accostamento del commercio alla sfera del sacro continua in tutta questa prima strofa, la cui struttura fa appello direttamente al lettore, che non può non pensare alle tre domande concatenate. Queste persone a Oxford Street non hanno tregua

(è questa la legge del consumo), camminano in modo intenso, si urtano, con un moto continuo, le une con le altre come se seguissero qualcosa di religioso o di “trascendente”. Proprio per questo la prima domanda pone l’interrogativo «ma dove vanno questi» e viene completata dalle altre due successive: «A quali insegne obbediscono?» e «E che reliquie adorano?». Vi è, certamente, una critica alla società dello spettacolo e del consumo, non velata, anzi, molto diretta; è invece assente un’azione di convincimento. Testa dà dei riferimenti frammentari di questo “paesaggio”, proprio perché è probabilmente già noto al lettore. È, quindi, partendo dal dato della rappresentazione di Oxford Street che il poeta si interroga e al contempo coinvolge il lettore in domande che vanno oltre la via londinese e problematizzano un modo di essere e stare al mondo.

In un’altra poesia, Testa ci pone di fronte a una lunga descrizione che ricrea l’atmosfera di un altro luogo di commercio, un mercato, colto nella «iridescenza violacea degli occhi», con i banconi, gli odori, le “vetrine” che espongono la merce. In un ambiente appartenente alla quotidianità, al comune, il poeta riesce a scorgere un dettaglio fondamentale, l’indizio di una frattura che va oltre lo stesso mercato:

I passaggi tra i banconi sono così stretti
da preservarci dagli armati
che presidiano la piazza,
dal traffico martellante,
dalla minaccia che si nasconde
dietro i vetri schermati delle auto. (p. 17)

I colori, le carni, le teste d'agnello, i ganci dei versi iniziali compongono delle particolari teche. Si respira un'aria genuina, mischiata ai colori delle carni e del sangue, sintomi di certa violenza. Non ci sono più domande esplicite come nella precedente poesia, però il lettore non resta immune da questi versi, viene, come in tanti altri momenti, invitato a riflettere sui disagi del contemporaneo e sulla precarietà della condizione umana. Il mercato diventa un'allegoria di tante altre situazioni contemporanee, dal momento che questo spazio di arcaica condivisione – occasione sociale –, diventa uno spazio, proprio per le sue caratteristiche, che sospende quello che c'è al di fuori di esso, e cioè: gli «armati / che presidiano la piazza» – l'esposizione della violenza –, il «traffico che scorre sordo e martellante» – il ritmo frenetico che annulla le singolarità – e la «minaccia che si nasconde / dietro i vetri schermati delle auto» –, una finta idea di protezione che è al contempo una tendenza ad allontanarsi o forse a non vedere ciò che è diverso. È pertanto attraverso quest'esperienza del camminare in questo mercato che Testa tocca e propone la discussione di argomenti quali la solitudine e l'umanità-disumanità, che fanno anche parte di discussioni più ampie come quella sulla comunità⁵⁹. Temi, questi, presenti anche in un'altra poesia che ha questa volta per protagonista l'immagine di anziane che per sopravvivere devono improvvisare un mestiere, quello di venditrici ambulanti. Ecco un altro momento del libro in cui la penna stride, nel ricordare l'invito silenzioso fatto a chi passa per guardare e, chissà, comprare dei centrini, federe, fazzoletti, fiori veri e artificiali: «Un solo cenno gli basta / piegando lo sguardo / a mostrare la loro merce

⁵⁹ Cfr. P. Peterle, *Reminiscências, sensibilidades e devires: Páscoa de neve*, in E. Testa, *Páscoa de neve*, Rafael Copetti, São Paulo 2016, pp. 247-249.

/ e a nascondere se stesse» (p. 120). È il volto di queste anziane che colpisce il poeta nella sua camminata, da cui affiora un pensiero errante. La delicatezza di queste anziane, ribadita negli oggetti in vendita, è inversamente proporzionale alla violenza che hanno subito e continuano a subire. Da mogli, maestre o impiegate che erano una volta, per poter sopravvivere, ora offrono, in un misto di vergogna e pudore, questi delicati oggetti. In questi tre brani ciò che rimane è il gesto di prossimità verso gli altri, che mantiene i fragili fili e fa sì che non si sprofondi⁶⁰.

Il soggetto dunque non si descrive a partire dall'intenzionalità, dall'attività rappresentativa, dall'oggettivazione, dalla libertà e dalla volontà. Esso si descrive a partire dalla passività del tempo. La temporalizzazione del tempo, lasso irrecuperabile e al di fuori di ogni volontà, è tutto il contrario dell'intenzionalità. Non che il tempo sia un'intenzionalità meno distinta della rappresentazione, tempo «che va» in una direzione meno definita di quella che va verso l'«oggetto», verso l'«esteriorità»⁶¹.

Enrico Testa in *Pasqua di neve* arriva sicuramente alla sua maturità poetica, con uno stile delicato, ironico e disincantato. Pare seguire il principio dell'ascolto, che è anche un insieme di brandelli: udire i sé stessi che convivono nel suo "io" e quelli che trova nel suo camminare. Così, quello che c'è attorno

⁶⁰ «Ma è a partire dalla prossimità che l'essere assume, al contrario, un proprio giusto senso», in E. Lévinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, traduzione Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, Jaca Book, Milano 2011, p. 21.

⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

a sé o che vede può diventare un esercizio non facile per il poeta, la cui identità si presenta scomposta: la «mia scombinata identità e al suo quotidiano rimettersi in sesto, tra sbregghi e toppe, per la semplice ragione che è strettamente legata ai fatti della mia esistenza»⁶². È un ascoltare che risuona dentro di sé e nel mondo, «è un continuo prestare orecchio» agli altri e a suoni e motivi della stessa lingua, tentativo di ricerca del senso, che spesso non ha successo. Il suono è fatto di rinvii, si diffonde, produce echi. Stare in ascolto significa dunque anche avere degli accessi e aperture, in tutte le loro forme: quello che viene fuori da una bocca umana essendo linguaggio; quello che viene fuori da una bocca umana non essendo linguaggio; quello che viene fuori dalla bocca di un animale, da uno strumento qualsiasi, dal brusio del vento, dal fruscio delle foglie, dal mormoreggiare delle onde. Ecco gli strati e gli elementi costitutivi di questa scrittura, che è frutto di sensibilità e articolazioni che cercano di dar conto del vario moto dell'esistenza – «consapevole di non avere mai l'ultima parola»⁶³, toccando e allo stesso tempo aprendo al lettore delle crepe per incontri e riflessioni sull'amore, sullo stare nel mondo, sul tempo, sulla morte, sulla corporeità, sul rapporto con l'altro, su un piano segnato dalla dialettica tra desiderio e sconforto («voci di fuori, che il poeta trasforma in "voci di dentro"»)⁶⁴. Il linguaggio poetico è visto come quel filo che rende possibile l'imponderabile, reinventa il tempo, mette insieme vivi e morti, sul margine tra quotidianità

⁶² P. Peterle e E. Santi, *Il filo delle relazioni umane*, intervista a E. Testa, in *Mosaico*, CXXXVII, giugno 2015, p. 32.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ R. Pestarino, *La poesia di Enrico Testa*, in *Mosaico*, CXXXVII, 2015, p. 28.

ed enigma. Non a caso, l'ultima sezione del libro è intitolata significativamente *Altrimenti*. Vale a dire, la continua ricomposizione nell'esercizio di un'alternativa.

Patricia Peterle

Interventi critici

**X. *“Il Vangelo degli angeli” di
Eraldo Affinati, Vangelo di uomini***

di *Marco Camerini*

La rilettura commossa e rigorosa che – nella sua opera probabilmente più intensa e paradigmatica – Affinati propone dei Vangeli, offre anzitutto al lettore l’opportunità di un incontro straordinariamente suggestivo, affatto nuovo e arricchente con la divina umanità e attualità di Gesù nella sua vicenda/missione terrena.

Bambino costruisce le domande e le risposte insieme ad un amico segreto e immaginario (come Moché), intrepido dodicenne discute ferrato e disinvolto della Legge con i sommi Sacerdoti, gioca incantato ai bastoncini, entra nelle dispute fra amici solo per placarle; calmo di fronte ai rimproveri, aiuta – gracile – il padre e ringrazia con un sorriso disarmante la madre per il refrigerio di una brocca d’acqua. Epifanie del futuro. Adolescente dal «corpo nervoso, lineamenti asimmetrici, aspetto nobile nell’umiltà»¹, ritroso con i parenti (troppo ingombrante la sua dimensione interiore per le ragazze... Routh lo pensa ma se ne pentirà per sempre, Ariel «dal mantello prezioso» la tentazione, prima di altre più autorevoli), dopo il Battesimo dà l’addio al mondo assicurante della campagna «carico di profumi, vento nella polvere, sole fra i rami» per affrontare «la città rovente di passioni infuocate», si avvia alla predicazione e (pazzo o esaltato?) s’inoltra nel deserto. Una stagione di «tranelli, agguati, tracotanza»: leoni, scorpioni, serpenti mansueti intorno a

¹ Fra virgolette basse i passi citati testualmente *N.d.A.*

lui, Satana, affettato ed elegante in cilindro e panciotto, evoca l'indimenticabile Monsieur des Oiseaux di *Orfeo in Paradiso*. Logico, stringente, istintivo promuove non il consenso ma l'intesa antecedente ad ogni programma, «supera gli steccati, non ne pianta di nuovi», spinto da premura e determinazione conquista, fra perplessità e condanne, la fiducia di chi – malato, straniero, egoista, criminale – è lontano e diverso (come Matteo), animato da un trasporto per il prossimo che si fa offerta gratuita e incondizionata, speranza/certezza di non perdersi più nel cammino condiviso verso una vita compiuta. «Oltre i rovi di spine, nei tuguri e nei fossati» si isola e ascolta l'infinito «con un rigore scorporato dall'azione» per mantenere vivo il prezioso dialogo con il Padre, ma ricerca la promiscuità e le consuetudini del patto sociale, si espone al contatto con fanciulli, samaritane «cariche di passioni vinte e trionfanti», sprovveduti, arroganti, truffatori, lebbrosi «scartati come bucce di frutti destinate ai cani». Fisicamente «nel mucchio», sapiente senza erudizione (spesso impedisce di cogliere i bisogni di quanti incontriamo), consapevole e, a tratti, spaventato dal compito intrapreso: rispondere alle grida di aiuto di un'umanità smarrita di fronte all'ingiustizia, al dolore inspiegabile, al (non) senso dell'estinzione, mostrare ad ognuno l'avvenire che ha davanti agli occhi senza vederlo dicendo «eccomi» e accarezzando, come un innamorato, le piaghe della sofferenza, annunciare, nel Discorso della Montagna – tramite la testimonianza concreta di un progetto rivoluzionario che «attraversa gli oracoli e i cocci di un'antica tradizione carica di storia» – il vangelo solidale della rinuncia, del sacrificio scomodo e impopolare, delle beatitudini rovesciate «porgendo l'altra guancia», gesto eversivo, coraggioso, non certo renitente, presagio di una realtà «sganciata dal riscontro immediato e dal tornaconto personale». «Concentrato di

umanità, virilità e femminilità, fermezza e debolezza», paziente, scandaloso, estremo, sfinito dalla brama di conoscenza, valica i limiti, riposa dove capita, ha bisogno degli altri come loro della sua dolcezza, «sgrida» il vento minaccioso del lago e «gli spiriti sfrontati» della possessione demoniaca, ma si lascia incantare dal «movimento laborioso delle formiche sulle fenditure del terreno» e dai «primi vapori di un mattino». Desta giovani donne dal sonno della morte, ciechi dal buio delle tenebre, Zaccheo dal torpore dell'avidità, invita gli apostoli, «agnelli in mezzo ai lupi», a non portare con sé neppure una veste per «morire nella vita», i beati possidenti «a sperimentare la tensione febbrile» dell'incertezza permanente, i farisei, «tristi notabili della Dottrina» a partecipare non a sterili rituali ma al «pulsante, rigoglioso moto universale della natura» che, «cosmo nel cuore», si espande ardente in ciascuno. Tutti ad agire senza risparmio credendo in ciò che si fa, a cambiare «rimanendo dove e come si è». Rabbino poco incline alla teoria e affabulatore suadente di parabole «lapidarie e vive», spiazza i sapienti della sinagoga e i potenti nei palazzi «tremanti, paralizzati, rabbiosi» di fronte ad una parola esaltante, radicale, mai consolatoria che «rovescia le carte», promette non la pace ma la discordia, la «porta stretta» del perdono, l'anonimato delle ultime file, l'intensità vitale del dialogo per «lasciarsi trafiggere dal punto di vista dell'altro», nutrirlo, vestirlo, ospitarlo. E raggiungere la salvezza.

Intorno a lui, presenze ecumeniche e familiari, Maria – «capelli lisci e neri come gli occhi», premurosa, remissiva, schiva senza alterigia, «serva» cosciente del sublime mandato affidatole, pervasa da dedizione materna illimitata unita al pudore di una soggezione misteriosa verso il figlio che, a Cana, non le impedisce di «afferrare il timone e imporre la rotta con risolutezza» – Giuseppe – probo, operoso, incredulo per l'inganno,

alla fine euforico nell'avvertirsi, con tenace, dignitoso rispetto per un «patto giurato gelosamente custodito», tassello di un disegno più ampio – il Battista, chiuso, scontroso, «impulsivo senza discernimento» di fronte ai soprusi, i Discepoli, «uomini forti e deboli del vecchio mondo chiamati all'appello», toccati dal sentimento di consonanza nei confronti del Nazareno, pure percorsi da dubbi, rimorsi, insicurezze, scettici e ambiziosi dopo la sua scomparsa (chi tradisce, chi rinnega, chi deve toccare per credere, chi invoca «spade e pugnali») e loro, gli Angeli, certamente l'intuizione/rivisitazione letteraria più felice del libro. Mai lontani e astratti (Gabriele occupa una postazione privilegiata nel «versante nordico della cavità astronautica», display fosforescente per le chiamate e noodle fumanti come alimento celeste), hanno il volto di giovinetti «troppo belli per essere veri», intraprendenti, volitivi, solerti, bruciati dai mostri dell'esistenza e per questo premiati. Pallidi, tremanti, e smaniosi, «metafisici nunzi ancora grondanti umanità, vettori alati di un dialogo inaccessibile», interpreti e latori raffinati di messaggi e proclami, «filologi scritturali dell'archivio sopramondano» fungono da luminosi e discreti mediatori fra l'immanente e l'Altro. Invisibile drappello di scorta – «cinturoni di cuoio ai fianchi e scudi di cristallo variopinto» – accompagnano la Sacra Famiglia verso Betlemme, in vesti sfolgoranti avvertono i pastori, «alti fra le stelle come aquile maestose, bassi sui pianori fra rocce e speroni» trattengono la calca intorno a Gesù sul Giordano, legionari «temprati nelle battaglie combattute fra le cavità lunari» piantano le tende intorno a lui nei quaranta giorni di digiuno pronti a lanciarsi «lungo i crinali delle costellazioni» durante la cacciata dei mercanti e a fargli ala timorosi nell'angoscia del Getsemani. «Scolte nella notte stellata» vegliano il suo sonno tacitando Leah, «inservienti degli spazi atmosferici» dispongono su

taglieri d'argento pani e pesci, allestiscono con riservatezza la stanza dell'Ultima Cena, si camuffano da mendicanti nei vicoli di Gerusalemme (iniziative individuali pericolose, sganciate dalla strategia complessiva), scommettono «ai tavoli verdi dell'Aurora» sul ravvedimento delle intelligenze più laiche loro assegnate, conoscono e registrano le trame pragmatiche delle implorazioni umane. Come Sauro e Silvano, come noi, loro affidati, respirano, sanguinano, si emozionano. Vivono.

La complessa, avvincente rielaborazione – insieme esegetica e immaginifica – del testo evangelico si struttura, ci pare, su due nuclei topici trasversali: l'uomo (di ieri, di oggi) «e» la fede, l'uomo «di fronte» alla fede. Il primo non cessa di essere presuntuoso, indifferente, accidioso, miserabile, pronto a «ribaltare il tavolo» intollerante com'è di restrizioni e confini, assassino del fratello se resta «privo di codici e polis» e pure referente dell'incommensurabile, quasi incomprensibile dono della libertà. Indolente e annoiato, stolto se si illude di tacitare la coscienza al riparo di consuetudine, buon senso, precetti, troppo spesso incapace di rinunciare alla propria autonomia, aprire come il cieco di Gerico «gli occhi chiusi», mettere a frutto i personali talenti investendoli in una comune palingenesi e «farsi piccolo», cela nell'intimo – ansioso di evaderle – le arcane domande sul fine degli istinti naturali e del ravvedimento, i momenti sospesi dell'infanzia, i timori dell'età matura alla ricerca – per «costernazione, sfiducia, impotenza» – di una prospettiva inedita che trascenda il nucleo originario delle origini primordiali e non soccomba ai «rottami di vetro scheggiato» di un personale Calvario. Così non accetta, sconvolto, la sofferenza, sempre «ferito e ferino» necessita di «scorte, bagagli, risparmi», tentato dalla vertigine del comando e dal «ghigno del re» non smette di pensare a sé, risucchiato dai ritmi biologici, attento a

non uscire dal «solco ipocrita della civiltà ordinatrice per scrutare l'abisso», a donare – esibizionista e vanitoso – il superfluo, mai il necessario. «Distruttore razionale e forbita delle illusioni» in nome del nulla, trasforma la violenza connaturata alla sua specie in «imbroglio, raggio, falsa adulazione, interesse». Suo malgrado ospita «Giuda nel cuore chiedendone i servigi», sotto pelle «il predone invisibile della brutalità». Ma interessa a Dio. La seconda, che «salva e incatena», è opzione interiore operata senza «disporre di prove e verifiche», domanda potente già da se stessa evasa, «sì» individuale incondizionato, dichiarato per sempre, alimentato dal vigore della preghiera e dalla «volontà di credere» che impone di camminare «a piedi scalzi», nell'esaltazione e nello sconforto, verso Chi attende solo di essere accolto. Mediazione preziosa fra queste polarità l'annuncio messianico, grazie alla forza testimoniale di una scommessa rivoluzionaria, sommuove la Storia, apre una strada «irta di spine pronte a conficcarsi nella carne» che tutti, se saldi e confidenti, possono percorrere «diventando sovrani e regine», non tollera titubanze o compromessi. Perdona in nome della riconoscenza, germoglia «tra i fiori e i rottami» dell'incompiutezza umana, invita il singolo a convivere con i propri errori, assumere su di sé il peso della Croce, ridurre «a miti pretese i draghi della concupiscenza», sconfiggere la propria innata brama di rivincita accettando «l'angustia come pane quotidiano» con una attenzione/tensione alla comune finitezza per sublimarla e trasfigurarla. È abnegazione e altruismo.

Suo culmine teologico ed emozionale è l'offerta cruenta del Figlio nel martirio del Golgota e l'autore vi riserva pagine vibranti cui non possiamo che accennare. «Il cerchio inizia a chiudersi», oscure allusioni «al sangue da bere e al corpo da

mangiare», trappole, ignominie, lacrime di abbattimento a Gerusalemme «sospesa fra il cielo e le profondità della terra limacciosa». All'ultima cena – agape fraterna di sodali «tagliata dai raggi del sole e inondata di profumi e afiori» (in anafora le sensazioni dei convitati, cfr. p. 389) – il Maestro varca la soglia, poi Giuda (seguace irreprensibile e fedele: posseduto dal diavolo o strumento anch'egli provvidenziale della redenzione collettiva? Disperato, il suo angelo gli vuole più bene di prima), un Pilato inquieto prima che stupefatto (qualche commentatore e E.E. Schmitt sono andati oltre), i lineamenti sfigurati dell'ecce homo calpestato e dileggiato come l'ultimo malfattore. «Cani selvatici e farfalle, pettegoli e curiosi sul luogo del Cranio (gli Apostoli?), chiodi nella carne di un essere umano che sperimenta “devastazione e scoramento», il ladrone primo inconsapevole cristiano, «lo spasimo atroce degli organi lesi», lo schianto e l'abisso. Dopo, ed è l'inizio, «lacerti di parole preziose», una tomba vuota, la corsa al sepolcro, «schegge luminose del passato che accecano la vista, se è vero...rivederlo? Come?». È vero, il sudario ripiegato, il fuoco che torna a riaccendersi, «l'ira del Padre vendicata»², il richiamo, come una volta, ai seguaci di «aver cura degli agnelli loro affidati». Li avrebbero compresi ovunque nella loro lingua natia.

Più volte abbiamo avuto modo di sottolineare la cifra lirica della prosa dello scrittore che, sotto l'urgenza dei contenuti, non indulge mai a complesse costruzioni ipotattiche e ad un periodo enunciativo fa seguire una veloce sequenza paratattica di enunciati nominali, di tono per lo più poetico (in genere tre)³.

² Libero adattamento da Dante, *Paradiso* VI, v. 90.

³ Un solo esempio, per brevità: “Anche noi siamo diretti nel gorgo, scivolando inarrestabili lungo il piano inclinato. È la parete di calce, il dirupo finale, la magione tenebrosa” (p. 458).

Così «Dal bosco di comete smarrite una commossa lacrima di sole sgocciola su Maria, le luci di un tramonto incandescente che profuma di cedri e spezie si frantumano sul cotone di una veste, le crepe azzurre del cielo mediorientale, vetro fragile e trasparente, asciugano negli interstizi del tempo il sangue delle spade mentre, nel respiro dell'alba, il vento si accartoccia fra i cespugli»⁴. Nel *Vangelo degli angeli* il lirismo sembra farsi ancora più essenziale e sorvegliato di fronte ad una materia che, nella sua gravidanza, basta ad esprimere se stessa eludendo, se non vanificando, la funzione descrittiva del linguaggio. È evidente nella splendida scena dell'Annunciazione – incontro di due coetanei (tali appaiono l'Arcangelo e la Madonna) egualmente perplessi e impacciati di fronte ad un evento che «innesta l'eternità nel tempo senza distruggerne la parvenza» – o nella descrizione minimalista della Natività, dalle stupite cadenze fiabesche, nella quale un più di enfasi espressiva (e addirittura di spazio letterario) viene riservata ai Magi, «ufficianti dei misteri, conoscitori dei riti, stregoni della vita nascosta»: «le reliquie» esclusive di un avvenire su cui riflettere rimangono ineffabilmente custodite nell'intimo della «Vergine madre»⁵. Del resto – questo forse il significato ultimo del romanzo – un cristianesimo radicato e militante è il fermento vivo che ispira, orientandone finalità e obiettivi, l'impegno strenuo di Eraldo Affinati docente ed educatore nei luoghi del disagio. L'importanza dell'ascolto e dell'aiuto di fronte all'ingratitude e al fallimento (utile al maestro più del successo, facile far scuola con i primi), la necessità di un pensiero che acquisisca vigore e legittimità dall'esempio

⁴ *Passim* dal libro. Lo scrittore ci perdonerà l'arbitraria collazione di singoli passi, finalizzata ad esemplificare, in modo molto sommario, il citato lirismo *N.d.A.*

⁵ Dante, *Paradiso* XXXIII, v.1.

fattivo e non dall'accademica, rassicurante osservanza di «dogmi, norme e didascalie», la centralità – all'interno del patto educativo – della crescita integrale reciproca e condivisa di insegnanti e allievi per la quale ognuno, il docente per primo, è chiamato a mettersi in gioco abbandonando «posizioni di sicurezza», l'attenzione agli studenti più refrattari, scontenti, scettici (a volte sembra rivolgersi a loro l'autore con esortazioni quali «Avanti ragazzo, rispondi», «capito ragazzi?»), figli prodighi smarriti dal pastore, immigrati giunti da luoghi lontani e legati – come la cananea – alla propria cultura, per questo, invitati con dolcezza a «dividere la soma» delle loro insicurezze. Tutto affinché la scuola – aboliti i limiti deputati dell'aula e delle lezioni frontali, superati i protocolli asfittici di programmazioni e valutazioni docimologiche – favorisca, senza (pre)giudizi, la tolleranza, l'inclusione, l'accoglienza di angeli un po' tristi come quello che, dalla copertina, sembra invitarci ad «assumere la responsabilità del suo sguardo».

Marco Camerini

XI. *Gli sciacalli, la notte e le speranze dell'utopia: i racconti giovanili di Amos Oz*

di Marco Camerini

Il pamphlet *Contro il fanatismo* del 2004 segna un nodale discrimine tra due fasi ben distinte, ancorché complementari, della produzione di Amos Oz: una prima – *Michael mio* (1968), *La scatola nera* (1987), *Conoscere una donna* (1989), probabilmente la più amata dai lettori – che rivela la sua attenzione per lo svolgersi e l'intrecciarsi – spesso oscuro, inestricabile, percorso da latenti ed egoistici rancori – dei rapporti di coppia, scandagliati con perspicacia e originalità uniche e la successiva, connotata dall'avvicinamento alle criticità etiche dell'intolleranza di fronte, in particolare, all'urgenza – morale, prima e oltre che storica – di una pacifica risoluzione del permanente conflitto israelo-palestinese. Sorprende come nei racconti giovanili del 1965 *Le terre dello sciacallo* (Feltrinelli, Milano 2021), opportunamente tradotti e pubblicati, le tematiche legate ad entrambe siano, pure in una prospettiva embrionale, ben presenti ed espresse dal ventiseienne autore con una scaltrezza formale già matura che, di lì a tre anni, consacrerà il successo clamoroso e unanime dello splendido, citato *Michael mio*.

Così a storie caratterizzate da una prevalente tematica sentimentale, nelle sue molteplici, contraddittorie declinazioni – amore come morbosa, incestuosa seduzione (“Le terre dello sciacallo”)¹, sensualità fremente e irrequieta (“Nomadi e vi-

¹ Tra virgolette alte i titoli dei racconti.

pera”), spesso ambiguità, ipocrisia, diffidenza, silenzio consegnati ad una «scatola nera» che le «braci» non possono distruggere (“Fuoco straniero”) – se ne affiancano altri in cui centrale è la riflessione etico-politica, nelle direzioni che segneranno i successivi esiti del suo percorso narrativo: l’antimilitarismo (l’Itchech de “Il monastero trappista”, fratello in pectore degli eroi di Re Davide e dei Ghideoniti, «selvatico e geloso come il profeta Elia»², ruggisce ansimante e bestiale di eroismo guerriero nel furore omicida e disumano di una missione punitiva antisiriana), il conflitto epocale fra la prima e la seconda generazione del sionismo militante, problematica, malinconica, «incapace di amare e odiare sino in fondo, di entusiasinarsi, indignarsi, tanto meno disperarsi [...] la terza sarà ispirata e gloriosa come quella dei Padri» (“La via del vento”), le ragioni della moderazione e del dialogo con la galassia araba³ contro «l’attivismo sfrenato e l’ebbrezza di leader giulivi e sventati» come «il pifferaio magico Ben Gurion che ha condotto tutti al massacro e all’odio eterno fra due comunità»⁴ (“Fuoco straniero”), infine la fede tenace nei principi del movimento laburista ebraico che ispirarono la guerra indipendentista del ’48 e la desolata constatazione del loro graduale logoramento in “Redimere il mondo”, forse il racconto ideologicamente più emblematico e strategico. Donne formose agghindate all’occidentale, i «nuovi ebrei, figli dei figli dei Maccabei, allegri e sfacciati nelle loro macchine colorate», una «perfida scollatura» nel vestito della sorella Ester e la corrotta Ame-

² Fra virgolette basse le citazioni testuali.

³ “Nella vita il contrario di compromesso non è integrità e nemmeno idealismo, determinazione o devozione ma fanatismo e morte”, A. Oz, *Contro il fanatismo*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 82.

⁴ A. Oz, *Giuda*, Feltrinelli, Milano 2014.

rica che ha trasformato in una pagliacciata hollywoodiana lascia la palingenesi della Terra Promessa dove risuonano «non salmi, ma canti perversi e sfrenati»: per il protagonista – tormentato dall’angoscia e dal rancore, forse non casualmente privo di nome – «lo Stato di Israele ha rinnegato la sua storia, si è venduto e infangato, gli Ebrei, popolo profondo e terribile, sono diventati una ciurmaglia di levantini chiassosi e corrotti destinati a dissolversi [...] nel pieno del folle banchetto i capi, sbronzi e storditi, hanno tradito il popolo, il popolo ha tradito loro, gli uni e gli altri hanno tradito la crudele bellezza dell’utopia». La sua fine, assai più ingloriosa, sarà quella di Giuda e i trenta denari andranno ad una prostituta dei nuovi quartieri di Gerusalemme, biblico, dissoluto emblema del disfacimento. Tutte le suggestioni, comunque, si configurano e assumono rilievo attraverso la cornice narratologica all’interno della quale si svolgono gli intrecci (tranne l’ultimo, *Su questa terra cattiva*, parabola agiografica del sacerdote ghileadita Iefte): il kibbutz – della Samaria, della Galilea – vero protagonista trasversale del libro grazie al quale i singoli caratteri (pure descritti con originalità, alcuni sono seriali) acquisiscono piena e convincente autonomia letteraria e la raccolta una sostanziale unitarietà: baracche dalle tettoie di lamiera bollente, alloggi militari ricoperti di calce bianca, magazzini incandescenti e dispense arroventate «che non patiscono la tenebra», nidi, scuole, efficienti segreterie tolleranti e alacri tipografie che sottraggono all’oblio gli scritti anni ’30 «sobri, intensi, intrisi di spiritualità, dolore e visione» dei primi coloni per (ri)proporli ai discendenti degli anni ’60, smarriti se non del tutto sviati e ribelli. I rintocchi del generatore – vitale «cuore pulsante dal sordo rumore di tamburo lontano» accende e alimenta una «corrente preziosa e occulta» nelle ordinate file di cassette dal tetto rosso – tubi di irrigazione, «vene

salvifiche e palpitanti» dei prati assetati, sentieri di cemento sfregiato, siepi, rottami, agrumeti fragranti, filari di palme «dalle chiome sottomesse», campi irrorati di «rugiada pesante» che evapora sotto un rovente cielo bianco dove si insegna che «uccidere una vittima innocente è un peccato, farsi uccidere da vittima inerme come Abele il secondo peccato» e gli ulivi, «vegetazione triviale e spudorata che, con fame fervida quasi violenta, buttano le loro radici nella terra pesante simili ad artigli affilati». È un mondo fatto di cerchi il kibbutz, quello opaco e lontano dei monti e dei deserti, il cerchio delle vigne e dei frutteti «lago che stormisce di suoni e sussurri» (i territori tradiscono al crepuscolo, non sono più familiari e addomesticati «sbuffano miasmi di minacciosa ostilità») e il perimetro delle luci domestiche, difesa malsicura incapace di fermare «i sibili e gli odori del nemico che toccano la pelle come denti». I suoi fondatori negli anni '20, quelli «della prima pietra e del primo solco d'aratro», forgiati dalla rabbia, dalla dedizione e dalla nostalgia per i fiumi e i boschi d'Europa, «accigliati e inflessibili continuano a piantare disperati nelle zolle incandescenti le loro pallide unghiate» sognando una vita nuova, immemori del tempo e del luogo. Gente che non lascia correre, non crede nella sopportazione (magari a certi ideali tolstojani e ad un vangelo sociale di accogliente, generoso altruismo verso gli abitanti affluiti dall'Est e le tribù del Neghev), risentiti più che sbigottiti nei confronti di chi abbandona la comunità «senza spiegare, discutere, accusare o difendersi», animati da dedizione, sangue freddo, cameratismo, paziente speranza perché «c'è un legame fra tutto ciò che è al mondo. Un solo senso hanno tutte le opere, le opere belle e le opere brutte. Chi procede nella tenebra vedrà una gran luce e Dio – cui bisogna avvicinarsi non come farfalla al fiore, ma come farfalla al fuoco – gioisce dell'armonia nascosta che sta dietro le

sofferenze apparenti» mentre tra feste, riunioni, conferenze, giornate di studio, incursioni militari e immani opere agricole la vita quotidiana scorre non sempre conforme all'illusione di una collettività solidale, combattiva e credente.

A soli ventisei anni Amos Oz si rivela già in possesso di una scrittura poetica, spezzata, con frequenti ricorsi a sequenze paratattiche nominali ellittiche del verbo, personificazioni, procedimenti sinestetici, aperta a soluzioni assolutamente sperimentali come in "Pietra bucata" e *Le terre dello sciacallo* dove si passa dalla terza persona di una voce narrante esterna alla prima interna, spesso in pensiero indiretto libero, dei personaggi e di un'anonima figura corale che ricorre al «noi» e sembra coincidere con l'autore vissuto nel kibbutz Hulda sino al 1986. E non manca un metatesto programmatico, "Tutti i fiumi", intrigante riflessione sul valore/funzione della parola scritta la quale insegue, distorce, plagia la realtà che «compare per natura davanti agli occhi tutta in una volta» – questa è la Letteratura per Nabokov e l'Eshkol Nevo de *L'ultima intervista* – si aggrappa alla memoria che impedisce alla storia di procedere (esiste un codice dell'ordine narrativo? Fabula e intreccio, difficile e inopportuno corrano paralleli) e, insieme, sul verso «incarnazione lucida, concentrata, fredda come il ghiaccio di combinazioni fondamentali. Chimica. Come una soluzione. Come cristalli di veleno». Ma la cifra stilistica dominante è certamente il vibrante lirismo, particolarmente evidente in alcuni topoi descrittivi ricorrenti nelle diverse narrazioni, primo fra tutti la notte "di stelle remote – sole fra silenzio e silenzio nelle nere immensità – trasparente luminescenza purpurea che avvolge con tenerezza le fronde e azzerà le distanze fra gli esseri animati e la vita, cancella le asperità, deforma i contorni delle cose e imprime in esse un brivido algido, vitale, venefico. Notti del deserto impenetrabili,

cristalline, vive e palpitanti, sfinite dalla calura che punge come schegge di vetro. Ammantate di vapore, percorse da squarci di nubi, scandite – come i battiti di un cuore testardo – dai canti dei nomadi sfiorano la luna che, stregata, spande il proprio languido pallore d’argento sul biancore dei sassi. Sì, chi va in cerca di un punto fisso nello scorrere del tempo e delle stagioni conviene ne ascolti gli echi: sbuffi di bestiame in lontananza. Un muggito. Un grido. Un trattore che ruggisce in un campo remoto, risate di giovani coppie che spariscono verso il *uadi*. Vento caldo”⁵. Anche un lancio di paracadutisti⁶, un acquario⁷, la morte in trappola di una preda⁸, una raccolta di francobolli (gli appassionati di filatelia leggano le pagine 163 e segg.!) diventano poesia, finanche un’azione di guerra con «i suoni della battaglia che si intonano mentre la tosse densa e rabbiosa dei colpi di mortaio, rimbombi spessi e rauchi, uno stridulo pianto di archi si perdono nel frastuono di folli percussioni sino a quando il silenzio rammenda gli squarci con pazienza morbida e compassionevole». E gli sciacalli a legare e scandire, anche metaforicamente, le pagine di un talento destinato a confermarsi di lì a poco uno dei massimi scrittori del secondo Novecento. «Scheletrici, laidi, grigi, occhi feroci che sparano scintille di astuzia e sconforto, malati di rabbia e pazzi di fame emettono vaghi e remoti lamenti di minaccia, trionfo, terrore misti a grida di adulazione e disperazione, scossi da accessi di pianto e riso sguaiato quasi umani. Irrimediabilmente cattivi e sacrileghi si

⁵ *Passim* dal testo. Le citazioni, come le successive, sono state liberamente collazionate. *N.d.A.*

⁶ A. Oz, “La via del vento”, pp. 58-61.

⁷ A. Oz, “Una pietra bucata”, p. 207.

⁸ A. Oz, “Le terre dello sciacallo”, pp. 16-17.

radunano, neri officianti di una cerimonia di lutto, per celebrare un rito occulto e sanguinario».

Marco Camerini

XII. Francesca Medaglia, *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo*, Lithos, Roma 2020.

di *Daniel Raffini*

Una delle questioni di fondo degli studi letterari, la vera e propria domanda ontologica per ogni autore e critico, è il rapporto che intercorre tra l'opera letteraria e la realtà. Si tratta di una domanda metafisica, perché il rapporto tra realtà e letteratura richiede un atto di fede, quel patto narrativo che è questione antropologica ancora prima che letteraria. I contraenti del patto sono l'autore e il lettore, l'oggetto dell'accordo è il mondo narrato, e dunque anche i personaggi in esso contenuti. Si capisce allora subito come il libro di Francesca Medaglia – *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo* – centri e affronti alcuni dei punti fondamentali di quella che potremmo definire come una metafisica della letteratura. E dunque dovremmo in primo luogo apprezzare il coraggio della scelta, comune agli studiosi che scelgono di andare alle radici e non fermarsi ai rami più esterni (e spesso sparuti); e volendo proseguire con la metafora vegetale, dobbiamo considerare che non si può capire il funzionamento di una foglia se non capiamo quello delle radici, come fonte di nutrimento di tutto l'organismo (in questo caso il grande corpo della letteratura). Che le questioni fondamentali siano complicate e pericolose è chiaro a tutti, e lo esplicita anche l'autrice fin in sede paratestuale, in quel titolo che mette uno slash tra i termini "autore" e "personaggio", a

indicare una labilità di confini poi espressa in maniera più esplicita nel successivo riferimento alle interferenze, alle complicazioni e agli scambi di ruolo. Il campo è definito ulteriormente nel sottotitolo – *Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale* – che sottolinea la complessità e circoscrive la ricerca in rapporto alle letterature contemporanee e alle nuove teorie della transmedialità. In effetti è proprio con la contemporaneità letteraria che le figure dell'autore e del personaggio e i rapporti che intercorrono tra esse sembrano esplodere, a partire dal Modernismo primonovecentesco fino alle ultime propaggini del Postmoderno, per approdare oggi nelle terre della transmedialità. La letteratura sembra negli ultimi decenni essersi allontanata dalla dimensione metanarrativa, o meglio, potremmo dire che la questione metanarrativa non rappresenta più una novità attrattiva e necessita per questo di reinventarsi. Nelle narrazioni transmediali, per la stessa natura complessa dei mezzi impiegati, la dimensione “meta-” si presta meglio a una rivalutazione e a una risemantizzazione. È per questo motivo che l'approfondimento compiuto da Medaglia in questa direzione appare estremamente azzeccato e utile. Nell'introduzione l'autrice sostiene, giustamente, che la transmedialità «non può essere più ignorata dai critici della letteratura» (p. 17). In questo modo il libro accosta alla questione autoriale, un dibattito molto attivo nel corso del Novecento, la questione della transmedialità, che ci riporta invece verso gli anni Duemila, almeno per quanto riguarda l'impostazione del problema teorico.

Il libro, come indica la stessa autrice, nasce da una domanda di ricerca teorico-critica forte e centrale, ossia: «In che modo la sovrapposizione tra autore e personaggio presente nell'odierna letteratura internazionale e nella transmedialità in-

fluenza la narrazione?» (p. 19). D'altronde Medaglia ci ha abituato nella sua produzione scientifica a rapportarsi a questioni complesse, come dimostra ad esempio un altro suo libro importante: *La scrittura a quattro mani* (Pensa, 2014). I due libri dimostrano un interesse comune alla questione autoriale, oltre a un approccio attento ai testi, da cui si sviluppano le questioni teoriche. Il lavoro di Medaglia ci dimostra come i tempi siano ormai maturi per affrontare uno dei nodi più spinosi e affascinanti del Novecento letterario, per tirare le somme – insomma – sulla questione della metaletteratura e stabilire come essa abbia influito, nel caso peculiare dell'abbattimento della barriera autore-personaggio, sulle forme della narrazione. La trasposizione verso l'orizzonte transmediale contemporaneo ci dimostra inoltre come la modalità della metaletteratura, lungi dall'essersi conclusa con il Modernismo e il Postmodernismo, continua a germinare all'interno delle narrative contemporanee, spesso in maniera meno esposta, ma lavorando da questione teorica di fondo che contribuisce a plasmare le narrazioni transmediali contemporanee.

Nel suo studio Medaglia indaga i modi stilistici ed espressivi che contribuiscono alla creazione del senso, guardando in particolar modo all'aspetto formale, anche in relazione al mezzo. Questo approccio pare molto interessante e innovativo in relazione alla questione proposta, quella delle interferenze tra autore e personaggio. Risultavano poco studiate infatti fino ad oggi le implicazioni testuali, stilistiche e retoriche, oltre che narratologiche, che stanno dietro all'abbattimento della barriera autore-personaggio, questione che la critica letteraria ha sempre considerato più dal punto di vista dell'interpretazione. La domanda, dunque, che si converte anche in approccio metodologico, non è tanto cosa significa il testo, ma come funziona.

Il lavoro di Medaglia, proprio in quanto volto a tirare le somme, poggia su un apparato teorico vasto. La questione transmediale, la più recente, è affrontata a partire dagli studi di Jason Mittell e David Bordwell, tra gli altri. Più complessa la ricostruzione del dibattito sull'autore, al quale Medaglia decide di dedicare il primo capitolo del suo libro. In esso si prende in considerazione la figura autoriale e la discussione sviluppata intorno ad essa nella seconda metà del '900 fin dagli scritti di Roland Barthes e Michel Foucault. Anche in questo caso l'autrice propone domande di ricerca precise. La prima riguarda la questione della morte dell'autore emersa a partire dalla fine degli anni Sessanta e la sua riconsiderazione in ragione del fatto che l'autore «non è morto, ma anzi la sua figura non è mai stata così presente e centrale come nella letteratura contemporanea» (p. 20). In questo capitolo Medaglia ci offre un percorso all'interno dei cambiamenti che hanno interessato l'autore e «quale sia il posizionamento che ha assunto all'interno delle narrazioni complesse della modernità» (*ibid.*). A fronte della presunta morte dell'autore, Medaglia ci fa notare come «in realtà nella contemporaneità, successivamente alla nascita del lettore e all'annunciata sparizione dell'autore, sembrerebbe che il critico non faccia altro che cercare la persona dell'autore, il quale tenta di sparire in vari modi, moltiplicandosi, mescolando i ruoli o anche creando delle biografie, delle metabiografie o delle autobiografie fittizie» (p. 21). Ciò che interessa non è tanto di chi sia a raccontare, ma il ruolo assunto dal concetto di autorialità all'interno del testo. È in questo modo che la questione dell'autore finisce per interferire con quella del personaggio. A questo scambio di ruolo è dedicato il secondo capitolo del libro di Medaglia. Un passo importante nell'evoluzione storica del rapporto autore/personaggio è stato il venir meno di un vincolo secondo

il quale l'autore avrebbe avuto sui personaggi un potere speciale, che li legava indissolubilmente e unilateralmente alla sua volontà: «Sarà proprio l'abbattimento di questo vincolo che renderà possibile ai personaggi di diventare così "reali" da poter uscire dal testo e incontrare il loro autore nella "realtà"» (p. 97). È intorno a questo nodo che Medaglia inserisce un ricco panorama di analisi testuali, che fanno riferimento a casi in cui un autore diventa personaggio o un personaggio diventa autore: Darete Frigio, Ditti Cretese, Raimondo Lullo, Edgar Alla Poe, Eça de Queirós, José Duarte Ramalho Ortigão, Luigi Pirandello, Miguel de Unamuno, Jorge Luis Borges, Kurt Vonnegut, Alasdair Gray, Sebastiano Vassalli, Philip Roth, Andrea Camilleri, Mario Quattrucci, John Maxwell Coetzee, Marq Antoni, Flavia Pasti, Juan Rodolfo Wilcock. Spaziando in chiave comparatista tra diverse aree geografiche, con autori noti e altri meno frequentati, Medaglia propone un panorama affascinante ed esaustivo del fenomeno descritto in sede teorica, soffermandosi sulla dimensione formale che in apertura aveva voluto prendere come oggetto privilegiato di studio. L'ultimo capitolo si concentra sulla questione della trasnmedialità e in particolare dei paratesti transmediali. I casi presi in considerazione vengono dal mondo delle serie televisive statunitensi, con esempi ancora una volta di casi in cui i personaggi diventano autori di un'opera. I case study sono la serie *Murder, She wrote*, sul personaggio di Jessica Fletcher, e la serie *Castle*. Di particolare utilità, infine, risultano i ricchi apparati bibliografici che chiudono il libro di Medaglia.

Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo è un'opera che si caratterizza per l'accuratezza dal punto di vista metodologico, ottenuta attraverso la proposizione fin dall'inizio di precise domande di ricerca relative alle singole

problematiche affrontate, oltre che a una forte domanda di ricerca complessiva. Ognuno degli ambiti presi in esame utilizza in maniera molto attenta il dibattito teorico precedente, inserendosi all'interno di una tradizione di studi consolidata e allo stesso tempo facendo un passo in più, aggiungendo un ulteriore tassello agli studi. Attraverso il rigore metodologico il lavoro di Medaglia assume una chiarezza e una lucidità che permette di contenere una materia decisamente strabordante e potenzialmente disorientante. Uno dei meriti del lavoro è dunque quello di aver saputo contenere e chiarificare una gran quantità di dati e di nozioni, restituendo un quadro di insieme lucido. A questo lavoro di sistemazione si aggiunge la parte originale e innovativa dello studio di Medaglia, che passa attraverso due canali di ricerca decisamente innovativi: lo studio della questione autore-personaggio in relazione ai meccanismi della narrazione e l'allargamento della trattazione verso il mondo della transmedialità. Il libro di Medaglia si presenta come un lavoro necessario, utile sia per gli addetti ai lavori – in ragione dell'ampio panorama di studi proposto e del preciso posizionamento dell'autrice – sia ai lettori meno addentro – che possono farsi un'idea delle questioni poste e allo stesso tempo scoprire una serie di testi e autori decisamente affascinanti. Le analisi dedicate ai singoli scrittori sono senz'altro un altro punto di forza di questo libro, che ci aiuta a legare teoria e testi. *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo* ci porta all'interno di un universo complesso e di estremo interesse; i risultati e la lunga fedeltà della studiosa – dell'autrice! – alla questione ci fanno sperare di poterci trovare di nuovo nelle sue pagine guidati alla ricerca dell'autore.

Daniel Raffini

**Rassegna bibliografica
a cura di Fabio Pierangeli**

XIII. Vittorio, lo scartato e Stella Beatrice la plebea

di *Fabio Pierangeli*

Giona Tuccini, *Degno del cielo. Umanesimo plebeo e poetica del sacrificio in Accattone di Pasolini*, Carocci, Roma 2021, pp. 236, euro 22,80.

Tra i personaggi della *Divina Commedia*, Pier Paolo Pasolini predilige Buonconte da Montefeltro, da Dante inserito tra i morti di morte violenta del V del Purgatorio; conteso tra l'angelo del Signore e il demonio, si salva per una sola lacrimetta di pentimento, invocando Maria.

Accattone, al secolo Vittorio Cataldi, protagonista del film omonimo del 1961, rimane la figura più compiuta in cui avviene, a livello elementare, una lotta tra forze opposte che richiama, per analogia, l'episodio dantesco, contaminando paganesimo superstizioso e retaggi di un atavico cattolicesimo, tipico della plebe romana, di cui il sottoproletariato degli anni Cinquanta, per certi versi è erede. La potenza visionaria dei versi sul ghibellino Buonconte, scrive Sabrina Titone, appassionata studiosa del dantismo del Novecento, deve aver colpito Pasolini nell'intimo, tanto da inciderli nella memoria, indurlo a citarli più volte, rielaborati e riscritti.

Una ampia bibliografia recente, in particolare nei lavori di Daniele Maria Pegorari, ha focalizzato il dantismo di Pasolini nelle diverse fasi della sua opera, fin dalle poesie friulane; a partire da una condizione di esule che lo avvicina al sonno poeta:

«Dante ha passato una straziante vita in esilio, per rispondere di no a simili pretese dell'establishment».

Dante non cessa di costituire un punto di riferimento anche dopo il decennio del realismo borgatario culminato con *Accattone*, basti pensare alle raccolte con titoli danteschi *Poesia in forma di rosa* e *Trasumanar e organizzar*, ma anche a passaggi eloquenti delle tragedie.

Al biblista Andrea Carraro, che, come è noto, lo aveva accompagnato in Palestina per i sopralluoghi del *Vangelo secondo Matteo*, poi girato a Matera e in altri luoghi del Sud d'Italia, scriveva: «Io mi sono posto come principio umano e artistico l'obbligo di non chinare gli occhi di fronte alla vita mai, neanche di fronte alle sue miserie e alle sue impudicizie. E bisognerà ancora una volta evocare l'ombra di Dante che nominava tutto».

Riferimenti a Dante si colgono centralmente nella eccellente monografia di Giona Tuccini, *Degno del cielo*, edita da Carrocci nell'estate del 2021, primizia delle molte pubblicazioni dedicate al poeta nell'anno del centenario. L'autore, già professore ordinario di Letteratura italiana all'Università di Cape Town, insegna ora Letteratura italiana contemporanea a Bari e annovera tra i suoi studi distintivi l'incrocio tra letteratura e mistica nel primo Novecento. Un filone che già nella prima monografia dedicata a Pasolini, *Il vespasiano e l'abito da sposa. Fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pasolini*, Campanotto, 2003, gli permette di analizzare con strumenti appropriati quella vicinanza, a volte una vera e propria identificazione, tra la figura di Cristo e i personaggi del poeta di Casarsa. Da questo punto di vista, come si diceva, *Accattone* risulta essere la sintesi di quel mondo borgatario e criminale, ossimoricamente santo e sacro, cantato come forza rivoluzionaria ne *Le ceneri di Gramsci* ma

destinato all'estinzione nel giro di un decennio in quanto omologato al modello della borghesia: «Alle soglie degli anni Sessanta il marxismo è in crisi e il neocapitalismo è a battenti. Le borgate di Tommasino e di Riccetto – un tempo la placenta comunitaria entro cui allevare l'ideologia e la speranza – degenerano in spazi danteschi di violenza pulsante, ma non per questo vuoti e innaturali».

In questo contesto, Tuccini, con riferimenti culturali e approfondimenti curatissimi su tutti i dettagli dell'opera, da quelli contenutistici, alle premesse antropologiche, ai dati tecnici del film, descrive la contaminazione tra basso e alto (la pittura, i film grandi maestri come Dreyr, la letteratura del medioevo e del Rinascimento) orientata dalla acuta intelligenza pasoliniana nella rappresentazione della epifania del sacro fin dalla citazione posta in esergo dei versi 104-107 del V del Purgatorio:

l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lacrimetta che 'l mi toglie".

Commenta Tuccini, appoggiandosi anche allo studio di Gabriella Pozzetto: «se attraverso la citazione dantesca si toccano altissimi livelli nell'annunciare la morte del protagonista e il coro finale della Passione di Bach la scandisce e la sugella, *Accattone* è una variatio in scala ridotta del mistero religioso dell'ultimo degli ultimi, incarnato nella *figura Christi*».

Accattone all'inizio del film propone, per cercare di conquistare un pranzo abbondante a spese altrui, la scommessa di gettarsi dal fiume in piena digestione. Qualche giorno prima, per scommessa, aveva tentato la stessa drittata Barbarone; ma

dopo una vana nuotata, il ragazzo era annegato. Accattone riesce nell'impresa: nemmeno il fiume se lo porta via. Una sfida, fin dall'inizio del film, sulla scia della sorte di Buonconte. La precisa allusione al V del Purgatorio è lampante nella battuta seguente di un ragazzo di vita sulla sorte di Barbarone: «Tu che dici, chi se l'è preso, er Barbarone, Gesù Cristo o il Diavolo?». Nella prima versione della sceneggiatura Pasolini pensa alla morte di Vittorio come un momento capovolto rispetto all'inizio: si getta per uccidersi, braccato dalla polizia, dopo un furto di minima entità. Come Buonconte, il suo corpo doveva essere trascinato dalle acque, a compimento, però, di una vita senza redenzione.

Nella misera vita di Vittorio, ridotto a fare il magnaccia per la sua incapacità di lavorare e di onorare la famiglia, irrompe Stella, immagine di purezza, una icona di mansuetudine come la definisce Tuccini, in un capitolo di grande intelligenza e finezza dedicato anche ad altre figure della bontà, il fratello di Accattone, Sabino e Nannina, la napoletana. Con la ragazza, attrice friulana, sembra aspirare seriamente a redimersi, ha trovato la guida dantesca. Tra ironia e sorpresa, nel primo incontro, alla fabbrica delle bottiglie alla Borgata Gordiani, si rivolge a lei chiedendogli di indicargli il cammino, verso un piatto di pasta e fagioli. Ma l'istinto malavitoso, l'aspirazione al facile guadagno, gli offuscano la mente: costringe subdolamente la ragazza a prostituirsi. Quando sul barcone del Tevere Vittorio consegna la ragazza rassegnata a gente danarosa, le prostitute Amore e commentano dantescamemente: «Anche tu ce sei cascata... E ancora, no lo sai! / Eh! Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!». Vittorio ferito nell'intimo per aver condotto Stella tra le braccia degli sconosciuti avventori, tenta di gettarsi nel Tevere, ma trattenuto dagli amici, scende poi sulla riva del fiume e si deterge il volto

con l'acqua, imitando il gesto di Virgilio che, nel I del Purgatorio, deterge il viso di Dante per prepararlo all'ascesa verso la luce. Accattone ha però un nuovo scatto rabbia e si insudicia la faccia con la sabbia sporca. Il suo volto, commenta la sceneggiatura, non ha più nulla di umano. Il lato demoniaco lo ha di nuovo perduto.

Commenta Tuccini: «Il recupero autoriale dell'inferno dantesco è operato nella logica di uno schema gnomico-redenzionale, per cui prerogativa della donna è essenzialmente quella di indicare a Vittorio una via d'uscita dalla propria condizione».

Pasolini, in una intervista a Tullio Kezich, indica lo stato confusionale di Vittorio che non sa di essere innamorato e non lo ammette, anche quel poco di luce che rade i suoi sentimenti non avrà alcun effetto positivo, fino alla morte. Tuccini descrive passo passo questa fenomenologia, inscrivendola nella storia della poesia d'amore della tradizione cortese fino a Dante, cogliendo profondamente la psicologia semplice ma necessariamente contraddittoria della ragazza, vicina alla sfera celeste e condannata a rivivere la pesante eredità della madre prostituta pur volendo sfuggire ad ogni costo a questo destino.

Stella è *itinerarium salutis*, sintesi di purezza e mansuetudine che potrebbe portare Vittorio alla salvezza, invano; i tentativi successivi di togliere la ragazza dalla strada lavorando (il vero inferno spiega Tuccini commentando la sequenza 67), lo rigettano nella rabbia disperata. Sceglie ancora la via del guadagno facile, trovando la morte, inseguito dalla polizia sul ponte di Testaccio, cadendo dalla moto rubata. "Mo sto bene", mormora prima dell'ultimo respiro. E alcuni commentatori hanno creduto di vedere una lagrimetta bagnarli timidamente il viso. In realtà Pasolini nega ogni riscatto al suo personaggio. Semmai, in chiave dantesca, come per il suo stesso regista in *Proposito di*

scrivere una poesia intitolata: I primi sei canti del Purgatorio, lirica di *Poesia in forma di rosa*, quella di Accattone rimane un desiderio, radente, di luce.

Il racconto di Tuccini si svolge come un romanzo in cinque atti, una vera e propria Passione, tra icone pittoriche e polvere di strada, dentro l'implacabile ossimoro del corpus totalizzante di Pasolini, qui rivisitato nella formula più appropriata: miseria e splendore di *Accattone*, martire e *patiens* di quell'universo plebeo che nella sua storia di rispecchia, con il volto di Franco Citti, fortemente voluto anche rispetto alla produzione cinematografica che avrebbe preferito un interprete professionista come Franco Interlenghi.

Lungi dal sanzionare il carattere immutabile della tragedia, scrive acutamente Tuccini, Stella, Beatrice plebea «ne ha allentato il nodo e ha fatto sperare il bene. Amando lei, lo scaricato lotta contro il tempo per neutralizzare l'irreversibile e l'inconsolabile».

Pur perdendo la lotta e non potendo, come Buonconte appellarsi a Maria, Accattone «s'appella alla memoria di Stella, poco prima di porre fine alla sua avventura terrena ("Cià ragione Stella! Pora Stella mia!)"».

Fabio Pierangeli

XIV. Giotto l'artista dell'anima

di Aldo Onorati

Alessandro Masi, *L'artista dell'anima. Giotto e il suo mondo*, Neri Pozza, Vicenza 2022, pp. 192, euro 18,00.

Lo scrittore, a differenza del filosofo, nasconde sotto le immagini e la fantasia la sua visione del mondo. E Alessandro Masi che posso definire uno storico della cultura, in vari campi del sapere, è un eccellente scrittore, capace di coniugare precisione scientifica a chiarezza divulgativa dai caratteri narrativi. Dietro di lui sta un universo che si snoda in modi diversi, sempre affascinanti, grazie allo stile brillante e persuasivo.

In *L'artista dell'anima. Giotto e il suo mondo*, fra i tanti personaggi comprimari o di supporto, incontriamo tre: Francesco d'Assisi, Giotto e Dante.

Lo spunto è dato da un'indagine storico-lirica su Giotto perché Masi è anche critico e storico dell'arte di altissimo livello: indico, tanto per dare un esempio eloquente, *Idealismo e opportunismo della cultura italiana: 1943-1948* edito da Mursia, ove lo scavo coraggioso nei documenti inediti o rari ha portato alla luce una ricchissima porzione di storia fino ad oggi sconosciuta.

In quest'ultimo volume l'osmosi fra narrativa e saggistica è perfetta (cosa rara ai nostri giorni, in cui spesso prevale la fantasia sulla realtà storico-scientifica falsandola, o la seconda sulla prima e allora il risultato è legnoso, privo di anima).

Masi esplora, in tre figure, uno dei momenti di eccellenza della creatività italiana: Giotto, appunto, innovatore che apre al domani fino ai nostri giorni, nel campo pittorico; Dante, padre

non solo della nostra lingua, ma profeta politico, letterario e visionario d'un mondo alternativo a cui l'umanità migliore tende da secoli; Francesco d'Assisi, colui che – secondo alcuni teologi – ha addirittura dilatato l'orizzonte dei secoli cristiani con l'attenzione salvifica a ogni creatura animata e inanimata, tutte suggello dell'unica fonte di energia universale che è Dio.

Se l'Alighieri è stato contemporaneo di Angiolotto (o Ambrogio detto più comunemente Giotto), come mai l'Autore dà spazio di collegamento col pittore e il Poverello d'Assisi, morto assai prima che il rivoluzionario pittore nascesse? La stessa domanda diviene lecita se spostata sul piano della *Divina Commedia*. Infatti, Giotto ha avuto la provvidenziale occasione di “rivivere”, attraverso gli affreschi nella basilica di Assisi, il mistero della vita terrena del Santo, come il nostro massimo Poeta ha interiorizzato le stigmate di Francesco non solo nel canto XI del poema sacro, ma nella ispirazione quasi totale di esso attraverso il dictat dell'*itinerarium mentis in Deum*. Siamo, verosimilmente, davanti a un triangolo isoscele capovolto, la cui punta più acuta è verso il basso e la base in alto, rappresentata da due figli talvolta diversi nell'intendimento e nella prassi: Dante e Giotto. Questo ci sembra dire Masi in pagine di straordinaria bellezza narrativa, fresche, eppure dense di notizie, capaci di entrare dal generale al particolare quotidiano, con documenti, nomi, date, conflitti, amicizie e contrasti.

E nel discorso entra pure il singolare frate Elia per il merito di aver pensato alla basilica a due piani dedicata al Santo in Ascesi, e nella quale entrò l'arte di Cimabue e quella suprema, eterna, rivoluzionaria di Giotto.

Mi si permetta una parentesi. Ogni capitolo riporta un esergo preso da antichi testi e dimostra, se ce ne fosse bisogno, il forte gusto del linguaggio – da parte di Masi – che sostiene

anche questa prova, tornando alla parlata delle origini (io che ho letto tutto, o quasi, del professore, da tempo ho notato il suo interesse lirico-filologico per gli idiomi, lui che, d'altronde, opera in tutto il mondo in difesa della nostra lingua tramite la Società Internazionale Dante Alighieri di cui è Segretario Generale, infaticabile, innovatore nelle sue intuizioni che rende concrete con la sua intelligenza operosa: e quanto affermo è convinzione comune, ormai). Ma qui si assiste anche ad una perizia delle tecniche pittoriche dei secoli da lui descritti, e la conoscenza di particolari che i non iniziati conoscono appena, quale l'amicizia di Giotto con Cavallini, l'ambiente romano, la sotterranea gelosia di Cimabue (spocchioso e perciò stesso invisibile a Dante che lo castiga a dovere nell'XI del Purgatorio), la *longa manus* dei Papi-Mecenati e gli intrighi umani mai assenti in ogni porzione del vivere civile. Insomma, c'è un mondo che palpita, pensa, agisce nelle passioni che di solito la "storia ufficiale" ignora o dimentica per sua natura (come osservano giustamente Manzoni e Tolstoj). Le invidie, le speranze, gli orpelli del *campare quotidiano* (non esclusa l'arte della tavola, nostra suprema bandiera anch'essa culturale): di fatti, se vogliamo conoscere il vero motore nascosto del mondo, per esempio quello romano antico (oltre le guerre gelide e *dipartitive*), dobbiamo leggere non solo – e non tanto – Livio, Tacito, Svetonio, Ammiano Marcellino..., ma Orazio, Plauto, Terenzio, Marziale, Giovenale, Petronio, Seneca, Apuleio, così come nel Medioevo non dobbiamo solo attenerci agli storiografi, perché sono più eloquenti e completi Dante, Boccaccio, Salimbene da Parma, Rodolfo il Glabro... tanto per citare qualche *dato* noto. Ecco: qui, in questa prova complessa, incontriamo fuse la grande storia e la piccola cronaca quotidiana, di modo che i personaggi e le loro «mi-

nime ma illuminanti gesta» ci vengono avanti complete, diremmo ancora – si parva licet – con l’anima e con il corpo, con la grandezza insuperata del genio di Giotto e con la sua manica stretta nel denaro, la sua bassa statura tozza e i figli brutti, monna Ciuta devota e chissà se conscia di dormire nello stesso talamo in cui un genio ha russato nelle notti, magari un po’ bevutello... La realtà, così com’è, è la poesia stessa e la verità della teologia tradotta in immagini: «Noi pittori abbiamo il dovere di narrare la buona novella di Francesco e dei vangeli e non rimanere soli e ascosi come gli asceti. Io vorrei dipingere uomini veri, perché la verità dei corpi è verità divina...».

Giotto era giunto a Roma, chiamato dal cardinale Stefaneschi, sul finire del 1297 o agli inizi del 1298. Lo vedi e lo senti in via di Panico, in quelle due camere non brillanti di pulizia, e gusti con lui i piatti “romaneschi”, grazie ai quali aveva messo su qualche chilo, ma, come dice Orazio, il cervello non gli si era “ingrassato”. I capolavori si susseguivano, allo stesso ritmo dei pranzi col vino dei Castelli Romani, la coda alla vaccinara, la trippa e i fegatelli (noto con grande piacere il gusto delle descrizioni dei piatti tipici non solo della Capitale, ma di Fiorenza, Milano, Veneto, insieme – e qui sta anche l’ingegno narrativo di Masi – agli elenchi colti dei materiali che formano la vasta tavolozza del pittore al tempo in cui i colori non si vendevano bell’e pronti, ma bisognava ricavarli con tecniche proprie e segrete: cinabri, rossi d’Helio, lapislazzuli, azzurri d’ogni tipo, cadmio limone, gialli di zinco, verde cobalto, smeraldo, malachite da macinare, gesso, calcina, colle pregiate, pozzolana, setole e legni per pennelli...)

Un giramondo, quell’Angiolotto o Ambrogiotto (richiesto, grazie alla sua fama, da uomini facoltosi e committenti ecclesiastici); dalla Roma papalina passa all’Italia del nord, dove

concepirà uno dei suoi altissimi capolavori, costoso anche per le tasche di uno Scrovegni. E hai voglia tu ad essere un “buon motteggiatore”, caro il mio Giotto, quando monna Ciuta si inalbera, *more uxorio*, per le trasferte del marito. E così il nostro Maestro ha l’idea di portarsi dietro non solo la sposa, ma i numerosi figli (sta qui il “favoloso sgarbo” dantesco, nella celebre cena – vera o inventata non sappiamo, ma reale nello spirito scontroso di Dante, il quale rispose male anche al suo generoso ospite Cangrande quando fecero lo scherzo di deporre ai piedi del sommo Poeta gli ossi spolpati dai commensali e, a una battuta ilare e pungente del Signore, l’Alighieri fece notare di non essere un cane; celebre cena perché Durante – di cui Dante è ipocorismo – ebbe a confrontare le pitture stupende di Giotto coi figli bruttissimi di lui, e ricevette per risposta: «È perché dipingo di giorno e procreo la notte»).

Negli spostamenti, al colmo della sua gloria, non poteva mancare Napoli, altra capitale della cultura, città che, quando Roma era vergine e guerriera – come scrive Domenico Rea – aveva il corpo pingue e molle di una civiltà greca antichissima. Anche in queste pagine la sapienza vivace di Masi prende a viva forza il lettore. Ma non si creda che l’autore limiti la sua narrazione ai fatti di contorno; no: egli equilibra la frizzante quotidianità con la storia e soprattutto con le documentazioni riguardanti i capolavori – alcuni perduti – che hanno aperto il futuro della pittura mondiale. Spesso, ma di scorcio, prorompe il narratore lirico negli sguardi di descrizioni naturali («Lui – Giotto – si godeva quel vento tiepido che la sera veniva su dalla riva del mare», e poiché siamo nella patria del sole e dell’ottima tavola, ai cibi montani descritti fin ora si aggiungono quelli salmastri: moscardini, seppie, calamari, donzelle, triglie, sarde, spigole, saraghi e murene già tanto apprezzate da quel buongustaio che era

stato Lucullo). Ma sarebbe interessante leggere le testimonianze, di cui questo libro è ricco, riguardanti le opere che il grande pittore creò nei luoghi che sono diventati mete di pellegrinaggi da tutto il mondo; Napoli compresa, con le gigantesche aree da ricoprire nell'immaginario poetico, come la Cappella Palatina di cui rimasero poche tracce. Ed eccoci, nel tempo tiranno che srotola gli anni a guisa di giorni, al campanile di Firenze, che tanti problemi stese sul tappeto della creatività per Giotto, il quale cominciava a sentire il peso degli anni, almeno nel corpo, non nello spirito creativo.

Come dicevo all'inizio della recensione a questo importante volume, un capolavoro nel suo genere, insieme alla sostanza dell'arte che è nel tema del testo, si muove un mondo fatto di notizie, belle e brutte, tra pittori e poeti, mecenati e usurari, in un'osmosi continua e inesplicabile, nella quale non è facile trovare il bandolo della matassa immensa delle azioni umane, contraddittorie, nelle quali si vede spuntare un fiore delicato laddove c'è aflore di cose imputridite e invece piove grandine di fuoco nei luoghi a segnacolo esemplare, almeno nelle intenzioni.

E allora, in quale punto centrale possiamo cogliere la poetica di Masi? Dovendo indicarne uno solo tra i tanti possibili che, fra l'altro, risponde a verità nella storia, ne è esempio supremo lo stesso Dante, il quale ha dovuto attendere 500 anni per assurgere al culto che gli compete: quando un'opera è osteggiata dai contemporanei e osannata dai posteri, lottando essa, da sola, col suo valore unico e muto: «Il genio, come il mare, prima o poi rompe qualsiasi argine».

In pratica, ho finito, anche se ho illustrato poco rispetto alla ricchezza del volume, ma tiro in campo un celebre detto,

preciso nel contesto: «Un libro comincia in noi quando si è finito si leggerlo». Questo accade con quest'opera di Alessandro Masi: e credo non solo a me!

Aldo Onorati